目　　录

怀念卓越的波兰音乐学家
——卓菲娅·丽萨

—— 代序言

两年前的三月二十六日，波兰和国际音乐学界失去了一位卓越的音乐学家——卓菲娅·丽萨(Zofia Lissa)。这位献出毕生精力、孜孜不倦地为音乐科学辛勤工作了整整半个世纪的老人，终于放下了她的笔，离开了她的事业。特别是，这位获得了联合国国际音乐奖金的学者，在接受这项国际荣誉之后还不到一年便与世长辞，为此，人们就更加感到惋惜。她的逝世不仅是波兰音乐学界的损失，而且也是包括中国在内的国际音乐学界的损失。五十年代中期至六十年代初期，我就学于华沙大学攻读音乐学时，曾直接受到丽萨教授亲切而严格的教诲。回忆那些年的情景，她二十多年前的音容笑貌仍然清晰地浮现在我的眼前，一切都宛如昨天的事。对于我国音乐理论界来说，丽萨这个名字是并不陌生的。但作为她的学生，我仍然感到自己有责任将她的情况向国内音乐界的朋友们做些力所能及的介绍，以此表达我对老师的怀念之情。

丽萨于1908年生于波兰北部的文化城市勒沃夫，早年就学于勒沃夫音乐学院，并以优异的成绩毕业于该院的钢琴专业和音乐

理论专业。与此同时，她又在勒沃夫大学攻读音乐学、哲学、心理学和艺术史，就学于波兰老一代音乐学家海滨斯基、哲学家卡·特瓦尔多夫斯基和罗曼·茵格尔顿等人。在这些著名学者们的指导下，勤奋的丽萨在学术上成熟得很早。1930年她以论文《斯克里亚宾的和声》获得博士学位时，年仅22岁。丽萨早年所受的音乐学教育受德国音乐学体系影响很深，她接受了这个体系的成就和优点，但却不为它所束缚。她后来在音乐学领域中所取得的成就，说明她走的是一条不同于她的先辈们的新路。对此产生深远影响的是她在求学时期就已经开始接触左派组织，接受马克思主义。从1930年起她开始在勒沃夫音乐学院任教，讲授音乐理论。第二次世界大战爆发后，丽萨于1941年奔赴苏联，先后在乌兹别克斯坦和莫斯科从事音乐活动，同流亡苏联的波兰爱国者们保持着密切的联系。波兰解放后，她被任命为波兰驻苏使馆的文化参赞。1947年，丽萨回到祖国波兰。在共和国文化部担任了两年音乐事业的行政领导工作之后，从1949年起她便以全部精力投入波兰音乐学事业的建设和学术工作。1949年在她的主持下创办了华沙大学音乐学系；九年后，即1958年，又在这个基础上创办了波兰音乐学研究所。到1975年为止，她一直主持这两个单位的工作，长达二十六年。

丽萨教授一生以旺盛的精力和高度的热情献身于音乐学教育事业，为培养新一代合格的音乐学家费尽心血。华沙大学音乐学系之所以能成为波兰音乐学最重要的教育中心和科研中心，三十多年来为波兰音乐理论界培养了一批在学术上很有造诣的音乐学家，这是与她多年的辛勤劳动分不开的。除了书斋中的科学研究工作之外，可以说她把自己的主要精力都贡献给课堂了。作为一个

国际知名的学者，她虽然常常到国外讲学，参加学术会议；音乐学系和音乐学研究所的行政工作也占据了她许多时间，但是她仍然担负着繁重的教学工作。仅我在那里学习的几年当中，她就曾讲授过音乐美学基础、音乐美学史、电影音乐美学、音乐史专题等大课，和声历史分析的班级小课，主持专题讨论班，指导专题和毕业论文写作等等。丽萨教授在学术上有很强的组织才能。仅在1959年至1960年不到两年的时间里，在她亲自领导和主持下华沙大学音乐学系就曾召开过两次很有影响的国际性学术会议：即1959年的普罗科菲耶夫学术会议和1960年的肖邦学术会议。特别是后一个会议规模很大，东西方许多国家的知名学者都来参加了。当时我作为学生，旁听了这两次会议上的许多学术报告和讨论，这使我亲眼看到了丽萨教授的卓越的组织才能。通过这样的活动，她把自己的同事和学生们的论文推荐到国际性的学术会议上去，不仅加强了波兰音乐学家们同国际上其他国家音乐学家的学术交往，而且扎扎实实地提高了波兰音乐学在国际音乐学界中的地位。

丽萨教授一生留下的珍贵遗产是她的丰富的著述。她在学术上根基深厚造诣很深，而且才思敏捷，勤奋过人。据不十分完全的统计，她五十年来在音乐学方面的著述多达六百余种。其中包括十几部专著，几十篇长篇专题论文，几百篇文章。她的著作中有一部分已经被译成德、俄、意、日、中等多种文字在国外出版。

就音乐学的一般领域划分来讲，丽萨教授的科学研究主要是侧重在体系音乐学和历史音乐学领域。

在体系音乐学领域中，丽萨的主要贡献是在音乐学方法论和

音乐美学方面。五十年代前期发表的《音乐学中的马克思主义方法论问题》、《论音乐中的辩证法规律》、《论音乐历史和理论中的客观规律性》等论文在探索音乐学研究中的马克思主义立场、观点、方法方面有重要意义。在这些论文中，她在批评资产阶级音乐学方法论中唯心史观、形而上学错误的同时，深入阐述了音乐作为一种社会意识形态，它同社会现实生活、社会制度、经济基础之间深刻的内在联系以及它自身辩证发展的规律；指明只有将对音乐现象的分析纳入以历史唯物主义和辩证唯物主义为出发点的轨道，音乐学才能提高到真正的现代社会科学的高度。

五十年代初期对音乐学中马克思主义方法论的研究，对丽萨教授的学术思想发展方向具有重要意义。五十年代发表的两部音乐美学著作《音乐美学问题》和《列宁的反映论和音乐美学》便是以马克思主义哲学为基础探讨音乐美学问题的尝试。在这些著作中，丽萨教授不仅探讨了诸如音乐艺术持续存在的原因和它的可变性、音乐中的价值标准、音乐中的阶级因素和非阶级因素、音乐的风格、传统等一系列问题，而且在音乐美学中具体运用反映论方面向前迈进了一步。她提出的“表情运动”的概念在具体解释音乐如何反映现实这个问题上是很有启发性的。她在音乐美学中运用德国心理学研究成果这方面做了很有意义的探索。值得指出的是，丽萨并没有停留在只对音乐艺术做一般性的美学探讨上。在不久以后发表的专著《论音乐的特殊性》中，丽萨的注意力集中在音乐不同于其他艺术的特殊性质上。她认为西方学者的唯心主义音乐美学往往片面夸大音乐区别于其它艺术的特殊性质，从而把音乐同现实脱离开来；而马克思主义音乐美学发展的初期则过份强调了音乐同其他艺术之间那些共同的一般准则，满足于对音乐

艺术进行一般美学原理范围中的讨论而忽视对音乐艺术的特殊规律的研究。由于音乐美学研究中的上述片面性，当然很难对音乐艺术的本质做出真正科学的揭示。在这种情况下，一般美学也是很难继续朝着具有高度科学概括力的方向发展的。基于这一思想，丽萨在这部著作中以马克思主义的反映论作为理论前提，对诸如音乐的物质材料、音乐反映现实的方式、音乐中感情因素与逻辑因素之间的关系、音乐中的认识因素、音乐的创作过程和社会作用、以及音乐的持续存在性和阶级性等一系列问题从特殊性的角度进行了探讨。丽萨充分意识到这些问题的复杂性，因而把自己的论点只看成是对音乐特殊性问题探讨和研究的一种初步尝试，它有待进一步深化、检验和发展。《论音乐的特殊性》这部著作在德国等国被翻译出版后，在国际音乐美学界产生了颇大的影响。

在五十年代研究成果的基础上，六十、七十年代丽萨在音乐美学方面的研究进一步深化了。1967年和1975年她先后出版了自己的两卷音乐美学论文集，即《音乐美学论稿》和《音乐美学新稿》。前者汇集了作者1955年至1963年内发表的部分论文；后者则是作者自1968年至1974年间在几个国际性音乐学学术会议上所做的专题报告和发表在德、英、美等国音乐理论刊物上的一部分论文。这些著作从哲学、心理学、社会学等不同角度进一步探讨了音乐美学中一系列重要问题。例如《论音乐的本质》、《论音乐理解》、《音乐体裁的时间结构的认识论分析》、《音乐作品的过程性》等论文主要侧重于从哲学角度的研究；像《论音乐感受的历史可变性》、《论联想在音乐感受中的作用》这一类论文主要是侧重从心理学方面的探讨；而《论音乐的价值》、《论音乐中的民族风格》、《音乐与革命》等论文更多地是从社会学角度对音乐艺术的考察。这些论著

涉及到当代国际音乐美学界提出的许多理论问题，并阐述了自己的见解。丽萨在后期为音乐美学史方面的研究付出了很多精力、特别是对黑格尔、施莱格尔、赫尔德、卢那恰尔斯基、凯莱斯—科劳兹等人的音乐美学思想进行了专题研究。这是她对五十年代后期在华沙大学讲授的音乐美学史课程的进一步深化。

特别应该提到的是，丽萨在音乐美学方面的研究没有停留在只把总的音乐艺术作为对象来探讨，而是深入到特殊的音乐门类。例如电影音乐就是她极感兴趣、并进行了深入研究的领域 丽萨是电影音乐美学的最早的开拓者之一。她在这方面的研究早在三十年代就已经开始。她在这方面最早的论文《音乐与电影——电影音乐的本体的、美学的、心理学的边缘研究》发表于1937年。几十年来丽萨一直没有间断这个领域的研究。五十年代后期她在华沙大学音乐学系讲授的《电影音乐美学》的课程给我留下了极为深刻的印象。这门课题不仅在课堂中进行，而且她亲自带领学生去影院和电影馆观摩影片，之后进行分析讨论。在长期研究和教学的基础上，1964年丽萨终于出版了大部头的专著《电影音乐美学》。这部著作是国际上迄今为止第一部全面深入地从理论上和实践上探讨这个问题的专著。它在国外被译成德文、俄文等国文字出版，得到国际音乐学界很高的评价，被认为是这个领域中最突出的科学研究成果。丽萨在这部著作中深入探讨了影片中画面与音乐间联系的基础，详细分析了音乐在影片中的各种功能，电影音乐的形式、风格以及涉及电影音乐的特殊性和心理学的一系列问题。书中的纯理论分析同电影音乐的实践紧密结合，材料非常丰富，从音乐角度提及和分析的影片包括从1908年至1961年间生产的各国影片多达三百多部。

丽萨在音乐学上做出贡献的另一个领域是历史音乐学。她在体系音乐学领域获得的上述成就，是与她在历史音乐学方面的渊博知识分不开的。对于她来说，这两者之间很难划出一条严格的界限。她的音乐美学论著总是给人以强烈的历史感，而她的音乐史学论著中则总是包含着理论的内容。在历史音乐学方面，丽萨的主要成果是在以下几个方面。首先，在音乐通史和专史方面的主要成果有《世界音乐通史》(第一卷，同霍明斯基教授等合写)、《俄国音乐史》以及在文艺复兴时期波兰音乐方面的重要历史发现等。在这些史学著作中马克思主义方法论起着非常明显的重要作用。其次，在对作曲家创作的专门研究方面，最重要的成果是对肖邦音乐的研究。1970年出版的《肖邦研究》汇集了她二十多年来在这方面的研究成果。在这些论文中，作者不仅深入探讨了肖邦音乐中的民族风格问题、音乐结构特征问题，而且在同贝多芬、斯克里亚宾、里亚多夫、玛科斯·瑞格等人的创作进行的比较性研究中揭示了肖邦音乐的某些历史渊源和对欧洲音乐发展产生的深远影响。除肖邦外，丽萨的兴趣集中在二十世纪作曲家的创作上，特别是席曼诺夫斯基、普罗科菲耶夫、贝尔格等人的创作。她在有关这些作曲家创作的学术会议和讨论班上显示出她对这些二十世纪杰出作曲家的音乐有精深的研究。她撰写的关于贝尔格的歌剧《沃采克》的论文是研究二十世纪二十年代德奥表现主义音乐的很有价值的文献。最后，丽萨在和声风格史方面的研究有很深的造诣。从三十年代发表论文《斯克里亚宾的和声》到六十年代发表论文《从二十世纪音乐技术角度看肖邦的和声》，这三十多年间丽萨始终对这个学术领域保持着浓厚的兴趣。五十年代后期她曾亲自在华沙大学音乐学系开设《和声的历史分析》课。从帕列斯

特利那到德彪西、斯克里亚宾贯穿着一条清晰的发展线索。可惜她未能来得及将这门课程的丰富内容像《电影音乐美学》那样在后来撰写成书，这确是非常遗憾的。总地说来，丽萨在历史音乐学研究方面最重要的特点在于，她从不把音乐作为一种孤立的文化现象看待，从不做纯历史的描述或纯技术的分析。她总是同时从理论的、美学的、社会学的甚至心理学的各种不同角度对它进行考察，从而使音乐史学总是能保持一定的理论高度。这对于一般缺乏多方面深厚广博的知识储备和修养的音乐学家来说是很难做到的。

文如其人。丽萨论著中的那种充满探索的精神、科学严谨的治学态度和朴实无华的风格也正是她为人的体现。凡是同她有过较多交往的人都会体会到她是一个既严肃、严格而又亲切质朴的人。她是一位孜孜不倦的学者，从不满足于自己的成就，而总是向新的知识领域探索。她常常爱说这样一句话："没有任何一件新鲜的事物对我来说是疏远的。"

丽萨对中国有着深厚的感情。她曾于五十年代和六十年代初两次来中国访问。她说这是她一生中最难忘的经历。她对新中国的音乐事业非常关注。五十年代她亲自编辑出版了中国民间歌曲和群众歌曲的歌集，并非常认真地为它撰写了一篇前言。这是在波兰出版的第一本中国音乐文献。她很喜爱冼星海的音乐，她曾把自己珍藏的冼星海在苏联修改的《黄河大合唱》的照像版总谱送给我，准备作为专题研究的题目。如今每当我翻阅这部总谱时，丽萨教授关怀中国新音乐事业的热情总是令我不能忘怀。六十年代初我离开波兰前曾对她表示，将来一定将她的著作《论音乐的特殊性》译成中文在中国出版，她非常高兴，欣然允诺亲自为这部

著作的中译本写一篇序言。可惜，当这部中译本终于能在十年浩劫之后得以出版时，它的作者已经与世长辞，无法实现她二十年前对译者的允诺了。她也终未能亲眼看到她所渴望看到的这本著作的中译本。想到此事，我心里总有一种说不出的惆怅之感。这里，就让我用这篇短文来略表我对这位卓越的音乐学者的衷心的怀念吧！

译　者

1982年3月

一、论音乐作品的本质

当我们考察音乐文化，包括音乐的创作、表演、欣赏以及各种音乐设施、机构的活动这个整体时，已经习惯于只以一种思维范畴，一种稳定的概念，即"音乐作品"这个概念为出发点。即使像约翰·凯奇这样的作曲家、理论家，尽管他本人以他的全部活动动摇了被我们一向看作是音乐作品本质的那些东西，但当论述这个问题时也基本上还是以那种同样的思维范畴为出发点的。例如他写道："如果谈到形式，欧洲音乐中最基本的约定是将作品视为一个整体，视为一个在时间中发展的、具有自己的开头、中间部份和结尾的这样一种发展性的而不是固定性的对象"①。不过，在凯奇的这种说法中已经包含了这样一种推测，即欧洲音乐文化之外的其他地区的音乐文化中情况可能是不同的。在我们的文化圈中，人们听音乐时是在听"音乐作品"，人们演奏音乐时是在演奏音乐作品；这一切活动的目的都在于要创造一个对象，它是由作曲家完成和认可，成为一部作品，通过演奏被具体化并被欣赏，从而在其他作品中占有一个特定的位置，进一步讲，当我们从分析的、历史的、美学的，社会学的角度去思考音乐时，总是以这样一个看法作为出发点的：即把某些音响产品看做是音乐作品，

① 凯奇(J. Cage)《静默》，康涅狄格，1959年——原注，下同。

它们有别于诸如声音信号、心理行为的声音形式、和声练习题等那些非音乐作品的东西，具有自己特殊的存在方式，也即本体特性；我们是把它作为这样一种东西来接受和看待的。我们关于音乐的论断完全是建立在对一部部具体音乐作品的判断之上的，我们正是通过这些判断得出了某些概括性的见解。①

我们历来生活于其中并受其传统所熏陶的文化模式为艺术作品（作为人类活动的产物）的存在提供了基础，使它具有了在存在方式上不同于世界上其他对象的独特的个性，也使它具有了独特的价值。将某种对象归入"艺术作品"这个范畴，这本身就说明这个对象是一种特殊的存在，在人类世界中占有一个特殊的位置。这个对象对于我们来说是不是一部艺术作品，这取决于我们对它的意向是属于哪种类型。一个接受者对于一部音乐作品具有正确的接受方式和接受意向，我们通常就称这个接受者是有音乐修养的，通晓音乐的。意向的类型一方面决定于对象本身的特性，另一方面也决定于欣赏者的经验。接受者的接受方式愈是多样、丰富，那么，接受者的接受意向就愈正确，也就是说，同该对象一作品的特性就愈相适应。老实说，我们的接受方式通常是在很大程度上受到我们生活于其中的文化圈和时代所限制的。② 例如当我

① 音乐文化总的观念中也应包含对那些不能被称之为音乐作品的音乐现象所进行的研究。这个问题我们在本文后面还将讨论。应该补充的是，像音乐音响学、音乐生理学、音乐心理学这样的音乐学学科在探讨音乐现象时是并不考虑这些音乐现象是否属于"音乐作品"这个范畴的。

② 以下事实说明，人们意识到了这种情况：规多·阿德勒着手研究格里戈利圣咏时曾有几年的时间同当时的音乐会生活相隔绝，以便接受这种圣咏时不受浪漫主义、新浪漫主义曲目范畴的影响。里曼的观念则表明他没有意识到自己的听觉局限性：他将节拍结构的匀整性原则运用到对这种圣咏的研究中来，而这种原则是在古典主义和浪漫主义创作中形成的听觉经验中才占统治地位的。

们总是以“和声的”观念去听格里戈利圣咏的单音曲调乃至用这个观念去听序列音乐时，我们就会有意无意地把事情“搞错”。虽然我们在接受方式上出现一些错误是在所难免的，但是对于我们来说有一点却是共同的，即我们把这些音乐现象都视为“音乐作品”，都视为人的一种创造，都把它看做是人自己的表象、认识、意向的一种表达，它通过音响结构被听众所把握。

那么，我们称之为“音乐作品”的这个东西，它的特性是什么？我们根据什么标准将一种声音产品列入“音乐作品”这个范畴？

茵加尔顿的论断中有相当一部分是涉及到音乐作品本体特性这个问题的。①他认为，音乐作品是一种意向性的对象，它在乐谱中作为一种示意体被固定下来，通过演奏和欣赏这些具体化的过程被充分确定，并由此而产生了它的一些可变性。但是，这种可变性并不排除该作品示意体的同一性；通过对同一部作品的不同风格的演奏和不同历史时期不同的接受方式，通过对它的不同解释，这部作品（以及它的记录、示意体）作为一个历史延续物而持续存在下来。茵加尔顿提出了这样一个定义，目的是为了能解释这样一种类型的音乐，即它被列入“作品”这个范畴是理所当然的，它所涉及到的是音乐文化发展的这样一个阶段，在这个阶段中音乐的确是作为“作品”而存在的。然而，被视为音乐的那些音响现象并不一定同时都是音乐作品，例如一些非欧洲文明的音乐、民间音乐、某些建立在特定模式基础上的即兴性音乐，乃至

---

① 茵加尔顿(R·Ingarden)：《论文学作品》，华沙，1960年版；《音乐作品及其同一性问题》，见《美学研究》华沙1958年版第二卷，单行本科拉克夫1973年版；《关于世界存在的争论》，华沙，1964年版。

某些类型的现代先锋派音乐。因此，茵加尔顿的观点，从对一般音乐现象进行哲学解释这个角度来看，是不充分的，关于这一点我已经在另一篇文章中指出过了。①

正是这个疑问促使我去探讨音乐作品的本质这个问题。当我们试图通过音乐作品的一系列重要特性去确定作品的本质时，我们同茵加尔顿一样，所依据的是我们对现代音乐文化（首先是欧洲的现代音乐文化）的感性经验。在这个基础上形成的一系列具有自身含义的分析术语成为对这些音乐作品进行分析性的、历史性的、美学性的探讨的基础。但是，在考虑这些问题时，我意识到了茵加尔顿论点中的缺欠，音乐作品这个概念不能离开特定的时代的和历史的框架。将这个概念运用到不同时间、不同空间的所有音乐现象上去，这势必导致音乐现象分类的混乱，更导致对它们进行价值估价时的混乱。

每一部音乐作品都是一个具有个性的，在结构上不可重复的客体；它同时又是从属于该音乐体裁、历史风格的某个类别的组成部份，同时也是某一作曲家创作的组成部份。贝多芬的每一部交响曲都是一部特定的、不同于贝多芬的其他交响曲或其他作曲家交响曲的作品；但同时它又是属于交响曲这个类，属于18——19世纪过渡时期作品这个类。也就是说，从一方面来看，它具有自己独特的性质，同这位作曲家的其他作品不同，与他那个时代的同样体裁的作品不同；从另一个方面看，它又具有同贝多芬的其他作品相联系的特点，具有同其他古典主义交响曲乃至一般交响曲相联系的特点。每一部作品都可以将它作为一部个人的作品来

① 丽萨：《有关茵加尔顿的音乐作品的理论》，载《美学研究》第三卷1966年。

考察，但同时又可以将它作为一种体裁、一种风格、一个时期的代表来考察；同时，我们又可以从它的本质这个角度来考察。

在波兰文中"作品"这个语词分析表明；这个字来源于动词"活动"，在意大利文、德文、俄文等语言中情况也与此类似。但是这个字却并没有显示出这种活动是个人的活动，然而我们在使用这个字时一般都是指一种个人活动而言的。① 这种个人活动中包含着作曲家自己独特的意向，标志着对该时代各种规范的把握能力；这种个人活动是作品产生的条件，它先于作品而存在，决定着作品；在这种特定的活动之前作品并不存在，在这种活动之后作品才得以产生。我们称能从事这种活动的人为创作者，称这种活动为创作，因为它为生活带来了某种本来不曾存在的东西。

作品与作曲家是通过创作过程联系在一起的。作品与作曲家间的这种联系赋予作品一种作者表述的性质，但是那些作者佚名的"恰似孤儿"的作品则缺乏这种联系。一部音乐作品，尽管它也是一般文化过程的构成因素，但它毕竟是某个个人的表白。创作者通过自己的作品去向人们说话，去丰富现实，使这个世界具有从前不曾有过的东西。从这个意义上说，作曲家是"创造者"，他的作品是社会人的产品，社会人通过他的作品确认了他自身的存

---

① 在各类音乐作品中，我们确实也遇到过集体创作的音乐作品，但是当我们谈到一部"作品"时，通常总是把它视为个人的作品。集体创作的作品总归是一种例外，属于这种例外的，例如比安契的歌剧《维兰奈拉·拉皮达》，有八位作曲家(其中有莫扎特、萨利埃里等)参加该作品的创作；托玛西尼的一部芭蕾舞音乐在阿·斯卡拉蒂本人的同意下使用了他的音乐片段；著名的"海克萨梅隆"变奏曲则是由肖邦、李斯特、卡尔克布连那、莫施莱斯以及其他作曲家的音乐片断构成的。

在。他在自己的作品中不仅表达了自己的"我"，而且表达了自己的"我们"和"你们"。①

在音乐作品这个概念的内涵中还包含着这样一种意识，即它是时间过程的特定的构成物，是填充着某个时间延续片段的声音产物，是具有特定次序和性质的时间阶段。在音乐作品中正在进行着的时间阶段同已经消失了的时间阶段之间保持着特定的关系。音乐中重复、变奏、对比性的联系等都证明了这种关系的存在。相继出现的各个时间阶段以及它们之间相互关系的整体方案是音乐作品体裁"形式"的基本构成因素。每一部作品在时间阶段的结构上都有自己的样式和特定的先后序列。它们都不是偶然构成的，而是具有体裁准则的，而与此同时对这些准则的游离往往就决定着一部作品所独有的外貌。

再进一步看，在"音乐作品"这个概念中还包含着这样一种看法：即它是一个封闭的整体，也就是说，它有自己的开头、中间部分和结尾，有自己的进行过程；在其演出过程中，在客观时间的某一瞬间它开始，在另一瞬间它结束。音乐作品在时间中进行着，在两个静默(即作品第一个段落之前与最后一个音符之后)之间进行着。音乐作品是一个封闭完整的过程，从内部看，它是被划分为各个组成部分的，具有一定的时间尺度，这个尺度在演奏

---

① 在波兰文中"Twórca"（创造者）这个词在19世纪中叶以前其含义为制造者，在当时一直是在这个意义上使用这个词的。卡罗尔·里拜尔特将这个词的现代含义"创造者"引入到波兰词汇中来。这是同创作过程中个性作用的增强相联系的，也是同创作活动中灵感力观念的解放相联系的。它表明了作曲家对艺术庇护人的直接从属关系已经松弛，那些庇护人在某种程度上剥夺了艺术生产的自主意义，而去强调这种生产应是为庇护人服务的。

过程中变化不大。①

“音乐作品”这个概念中还包含着一种东西，那就是作品的整体完整性。对这种整体完整性起决定作用的是各个段落结构的性质。达到这种完整性的方法在历史上是变化着的，在不同体裁的音乐中都不同。例如赋格的完整性的体现就不同于练习曲、奏鸣曲、清唱剧。在后面那些体裁中，完整性不仅是采用特定的结构准则的结果，而且还在于实现这些准则时所具有的个性化的构思。导致一部作品的产生的那种选择活动一开始便指向这种构思，这构思是创作意向的产物。创作者通过那种选择活动所体现出的需要，正是创作心理的重要特征。在这里就包含着作品的另一个特性：即音乐作品是对接受者的一种表白，是供接收的一种信息。

在“音乐作品”这个概念的内涵里还包含着将音乐作品固定在乐谱中这种可能性和必然性，通过乐谱使作品重新被认知和演奏，使不同时代、不同地域的听众能得以接受。一部音乐作品只是一个，但一个音乐作品的演奏却有无数个，音乐作品的持续存在性也正体现在这里。

从另一方面看，作品的思想、作曲家的表象同乐谱固定下来的东西之间不可能完全相符。乐谱并没有将作品的全部特征都固定下来。构成乐谱的那些符号的综合体在被演奏出来时允许有少

---

① 按照茵加尔顿（《音乐作品及其同一性问题》）的意见，这种时间尺度只适用于作品的演奏，而作品本身是超时间的，因为作品的每一段落都是与所有其他段落一起同时地、潜在地共同存在着的，只是在通过演奏将作品具体化时，它才被体现在特定的段落顺序中具有了自己的时间延续性。至于我对音乐作品的时间结构问题的看法，请见我的两篇论文：《对各种音乐体裁的时间结构的认识论分析》，以及《论音乐作品的过程性》（载丽萨《音乐美学论稿》，科拉克夫，1965年）。

许的变化，由此而产生对同一部作品的多种多样的演奏解释。乐谱符号对于演奏者来说是促使他进行特定活动的刺激因素。它能唤起对作品的各种不同的解释，因而演奏的再创造也是互不相同的。在乐谱、读谱、演奏同对作品的聆听之间也不可能是完全相符的。如果过份相符就会造成作品与聆听之间的同一了。

此外，在各种不同种类的乐谱同在其基础上所产生的演奏活动之间二者相符的程度是非常不同的。例如数字低音时期乐谱与演奏之间的关系就相当自由，而到了新浪漫主义时期，这二者之间的关系则要求极端的精确。而今天对乐谱应尽可能精确标记作品的要求往往又丧失了，这是由于乐谱 演奏乃至作品的功能发生变化的结果造成的。

在当今我们这个时代的音乐中，创作过程、演奏过程、接受过程的性质和功能都发生了强烈的变化。这迫使我们不得不提出这样一系列问题："音乐作品"这个范畴对于任何音乐文化来说都是基本的、必然的么？它一向都是任何音乐现象的轴心么？它是不是只针对欧洲文化、近代欧洲文化和专业音乐而言的？换句话说，是不是存在过这样的时代和文明，其中的音乐并不属于"作品"这个范畴？各种先锋派音乐潮流所代表的音乐现象能够永远被列入"音乐作品"这个范畴么？在每一种文化模式中，"作品"都是必不可少的范畴吗？什么类型的音乐产品①（当然它毫无疑问必

① 为了避免误解应该着重指出，在我们的论述中有意识地使用了像"音乐作品""音乐产品""音响产品"（或声音产品）这样一些术语。这些概念的外延是部份地互相交叉的，或者说是一个位于另一个之上：音乐作品是音乐产品，是声音产品，但是反过来则不行，也就是说并不是每一个音乐产品和声音产品都是音乐作品。"音乐产品"是指这样一种声音现象，它是音乐，但不一定是音乐作品。声音产品或音响产品（例如信号）是由声音材料构成，但是它不是音乐表述，不具备音乐信息负荷。在本文中我们将在上述这些意义上使用这些术语。

须是音乐）并不位于“作品”这个框架之中？为什么？这对音乐分析和美学分析（这种分析一向是对音乐作品的分析）来说会产生什么样的后果？现代音乐创作的各种各样的五花八门的产品会不会导致对我们通常所理解的“音乐”这个概念进行修正？其结果会不会引起评价音乐的准则，也即音乐的价值论的改变？

音乐史、音乐民俗学以及现代音乐创作使我们看到，那些可以归入音乐作品行列中来的音乐例证并不能涵括一切音乐现象。我们应该从对音乐整体、从对欧洲的和非欧洲的民间音乐的分析着手。这样就使我们产生了疑问：民歌、舞蹈音乐、民间仪式歌曲是否就是我们前面描述过的那种具有本体的、社会心里特征的“音乐作品”。音乐民俗学家们在涉及民间音乐的具体产品时创造了“音乐客体化”（音乐演奏）这个概念，这不是偶然的。

首先，民间音乐现象不具有稳定的结构，而是变体性的、复体性的，它的外延比严格意义上的音乐作品要宽得多。① 在民间音乐中，同一首歌曲在演唱时可以发生如此大的结构上的变化，以至很难再谈到这些变体的同一性，尽管我们将它们视为部分上是同一的。由于时间和地域的影响，这种变化甚至使得我们很难将一首原来的民歌同它在流传演唱过程中形成的种种变体进行比较。这些根源于演唱流传而发生的变化，在民间音乐中涉及到诸如音程结构、节拍节奏结构等最基本的构成因素；而保持了下来的也只是最起初的轮廓，它们正是该文化圈中最独特的那些东

① 这里我们使用了两个概念：变体性和复体性。变体性是指民间音乐中的某种音乐产品的不稳定的变体，但这些变体忠实地保持着该民族社会群体中人们所公认的模式。复体性是音乐作品或音乐产品的稳定的变体，例如古罗马圣咏、米兰圣咏。约翰·顿斯塔布尔的一部讽刺性弥撒就属于这类作品，其中包含好几个变体，它们既可以单独演唱，也可以联在一起演唱。

西。每一首具有相同歌词的民间旋律常常都有很大数量的变体，这是我们在专业艺术音乐中永远找不到的。在民间音乐产品中我们不能使用像针对音乐作品时所使用的同一性这样的范畴。一百五十年前演奏的贝多芬的《第九交响曲》、二百五十年前演奏的巴赫的根据马泰福音书创作的《受难乐》同我们今天所演奏的这些作品固然在演奏风格上有很大的不同，然而这毕竟还是同一部作品的演奏。但是我们却不能断定：一百年前或二百年前产生的一首民歌流传到今天是不是还是原来那一首歌？这首民歌的许多变体是否就是产生它的那个时代时的那些变体？当然，这些变体将会永远同该环境中的基本模式相符合，也就是说，它们将会永远同该音乐原体的基本变体相符合，然而这是另外一回事。它毕竟不是作曲家创作的音乐作品中的那种稳定的结构。

音乐作品同作为音乐产品的民间音乐之间存在着本源性的区别。一部音乐作品主要是个人创作活动的产物，它有特定的创作者；对于一部作者佚名的音乐作品，我们往往是千方百计地通过间接的材料或作品本身的结构特征去确定它的作者。我们这样做不仅是出于分类的目的，而且还因为作品同作者的本源联系常常从作品本身，它同其他作品的联系，以及它的一些特征等方面向我们揭示一些东西。做为音乐产品的民间音乐，情况就不同了。一部民间音乐产品的最初形态产生于某个个人的冲动。但是在这之后，它经过了集体过程中其自身特性的积累，经过了无数次的演唱和许多不同人们的锤炼和润色才逐渐形成。因此它是集体的产物，是群体的表白。它并不具有一部音乐作品所具有的那种个人的、不变的性质。它的变体性，非同一性正是由此而来的。

民间音乐产品同音乐作品之间的区别还体现在另外一点上：

即音乐作品是在作曲家的表象中逐渐成熟的，它要求多种智力活动的参与。玛泰松注意到了这个问题，将创作过程区分为两个阶段，先是乐思创意，然后是修饰完成等。① 十八世纪形成的这种"创作心理学"似乎是很幼稚的，但是它对创作过程的复杂性以及在这个过程中智力因素的大量参与的论断的正确性是不应否认的。音乐作品的手稿再好不过地揭示了这个过程是多么复杂。一部作品，只有当它通过乐谱被固定下来之后，它才算最终完成了。从这个时刻起，才开始了它的历史存在，社会流传、演奏、并走向听众。

然而，民间音乐的"生命"经历的却是另一条路：首先它在许多世代中口头流传着，从一个地方传到另一个地方；它经历过许多代人对它的改造，直到十八、十九世纪之交才被用乐谱记录下来，而所记录下来的这些东西也常常是某个特定演唱中所实现的一种变体。到这时，被记录或印刷下来的民间音乐开始了它的新的"生命"，与口头流传的方式同时存在了。被乐谱记录下来的民间歌曲同口头流传的民间歌曲之间的区别在于：前者已经是代表着某种稳定的东西，而后者还在继续经历变化。这种变化的根源不仅在于人类的记忆力不可靠，更主要的还在于人民的活跃的音乐想象力，它同保存在人民记忆中的那些音乐手段紧密联系在一起。这些民间音乐产品一旦经过作曲家的处理便具有了"作品"的性质，成为作曲家个人创作的一个组成部分了。但是作者佚名的民间音乐创作同作曲家个人的作品并不是一个东西，它的作用只是为个人创作的作品提供材料、素材，而作曲家的个人创作在民

① 玛泰松（J·Mattaeson）《完美的音乐家》，莱比锡，1739年。

歌这个集体产品上打上了它自己的印记。

音乐作品永远是特定时代、环境、文明、文化圈中的人们的音乐天才、音乐知识、作曲技术的证明。在民间产品中这样的痕迹是很多的，但是民间音乐产品都很容易听任继续变化，当然，这个变化不能越出该社会群体的典型模式的界限。这正是民间音乐产品这个"生命"的独特现象，主体间的诸因素对民间音乐产品产生重要的影响，它们决定着民间音乐产品的基本特性。但是音乐作品在某种程度上也是主体间因素和这些因素的变化的交叉物。①

尽管主体间因素渗入到每一部个人创作的音乐作品中来，但是我们毕竟还不能只从主体因素和主体间因素的数量差别上去区分民间音乐产品和艺术音乐产品。在民间音乐中起决定性作用的是主体间因素，而在音乐作品的领域中起决定性作用的则是个人创作的因素。从以上讨论中我们可以勿庸置疑地认为，针对民间音乐现象，我们是不能使用"音乐作品"这个范畴的。

还有一些音乐产品，我们不能将它们视为"音乐作品"，例如在某些东方文化中由即兴性编配模式构成的那些音乐活动就属于此例。阿拉伯国家文化中的所有"姆卡姆"形式，印度的"拉基"和"塔里"，古代的"诺莫斯"，乃至古代斯拉夫民族的"波皮沃

---

① 一部音乐作品，作为作曲家个人活动的成果，它具有自己的不可重复的结构特性，成为作曲家特定表象的(有意识的或无意识的)表达物，被固定在乐谱中并作为作品供人们演奏。把这样一部作品看作个人的产品（在产品这个词的最充分的意义上)，这是否是完全正确的？这个问题完全是另一个问题，我在这里不可能展开地论述。创作者感受世界、思考世界的独特的个人方式，以及他用以表达这种感受和思考所采用的形式，这一切永远都是建立在主体间的表象、概念、感觉范畴和价值范畴的基础之上的，同时也是建立在创作

克”等都是例证。这些即兴性的音乐都是建立在该地区人们公认的旋律模式的基础上，即兴演奏正是在这些旋律模式的骨架上展开的。这种“音乐客体化”直到今天，特别是在印度仍然很流行，有很强的生命力。这些歌调的特点首先体现在它的时间结构不同于欧洲的音乐作品。这类音乐产品一般都很长。对于欧洲人来说，一部音乐作品是一种在时间上封闭的东西，不同体裁的作品（如前奏曲、奏鸣曲）都有自已不同的时间尺度。在东方，我们可以听到长达四至十小时的变奏性的即兴乐曲。听者可以在随便什么地方中断欣赏。也可以经过一个长时间的间断后再接着听。体验这样类型的音乐现象的条件既不要求它是一个不间断的整体，也不要求它具有封闭性，甚至也不要求能否从表象上去把握它。更有甚者，这种音乐没有自已的开头和结束，没有自已的“形式”。[①] 听这种音乐并不是要去把握它，而是相反，正像布列

者所从属的那个时代和文化地域最典型的音响构成手段之上的。在每一部作品的最后完成过程中，音响材料、体裁规范、音乐因素同非音乐因素的联系等这一切都是主体间因素；唯有运用这些因素的特定方法才是作曲家个人贡献的体现。因此，音乐作品是个人因素与“模式化”因素错综杂复地交织在一起的产物。从这个角度看，不同的创作者之间存在着量的差别：摆脱主体间规范的程度有的大些，有的小些，这种摆脱可能只是改变这些规范，也可能是对这些规范的否定。天才对风格的净化和形成过程的个人贡献正是这种摆脱的结果。然而，也许我们还毕竟不能说创作活动完全是一种独立性的、个人性的活动。在创作过程中主体因素与主体间因素的相互关系问题到目前为止还没有得到应有的研究。应该补充提出的是，在不同的历史时期这种关系是互不相同的：在巴罗克时期的音乐创作中是最大限度地接近规范；在浪漫主义时期把摆脱规范看作是一种价值；而在现代音乐中则完全否定了规范。当然，从历史发展上看，这种否定也只是对所采用的规范的某种走得更远的改变。

① 将我自己这篇论文交付印刷之后，我阅读了舍费尔（B·Schäffen）的一篇很有意思的论文《现代音乐中的新形式问题》（载《现代》1967年第21期）。在这篇论文中，作者论述了现代音乐和“形式”这个概念的内容的变化，同时也谈到了堆砌形式、开放形式、瞬间形式等问题。但是舍费尔既没有在历史材料、

兹①所说，是："音乐内在的生命"。音乐是某种中介物，听者潜入进去，再分离出来。这类音乐之所以是无作者的音乐，同欧洲音乐的价值观完全不同，原因正在这里。它们毫无疑问是音乐，但却不能将它们列入"音乐作品"这个范畴。

在演奏过程中实际发出声响的那些模式变体是不稳定的：它既不是某个模式的模仿，也不是该模式的固定变体，而是瞬间的产品；它的每一次出现都取决于演奏者，取决于演唱者的嗓音可能性，也取决于装饰性创意和现场情况。只有模式的结构，该民族社会群体的主体间因素(在印度，不同种姓的音乐模式都不同)，以及变体的发展方法(如速度、力度的增强、装饰性的愈加丰富)和临近即兴尾声的逐渐消失等这一切才是稳定的、固定的。而每一次即兴演奏出来的东西，在某种程度上带有偶然性质，正像现代的全机遇产品那样，是不可重复的。

这种音乐的每一个细节都具有魔法的、象征的意义，这种特性对于欧洲音乐来说完全是陌生的；某些音乐模式是与一年的四季、月份甚至每天的时辰相联系的，听众和演奏者确认这些音乐模式使用得当或不得当，都会引起肯定的或否定的后果，决定一种模式的声音形态的不是音乐想象，不是审美目的，而是魔法的目的。这种音乐的价值不是取决于它的结构上的和表现上的特性，而是取决于演出是否同时间和地点相适应。这种音乐的基本

也没有在东方音乐的基础上去构成他的论断，没有从自己的论断中得出涉及音乐作品本质这个问题的结论。但是，他的论断毕竟是朝着我们现在研究的这个方向前进了一步，因为他对"音乐形式"这个概念做了修正，而这个概念对于"音乐作品"这个概念来说是非常重要的。

① 布列兹(P. Boulez)《音乐传统：一个遗失的天堂》，载《联合国科教文信息》1967年第511号。

价值同我们欧洲人对这种音乐的价值标准的理解没有任何共同之处。尽管这种音乐有精致的音程、结构(只有旋律音程)和节奏组织，但是，技术方面的完善性居于次要地位。不了解该环境的约定的欧洲人将他们所听到的这种音乐视为某种“单层性”的东西；而这种音乐的本体特性使欧洲人难于将它们作为“音乐作品”来理解。

由音乐民俗学家们录在磁带和唱片上的这类音乐虽然也可以作为审美体验的基础，但是它们主要还是服务于科学研究的目的。这样记录下来的即兴演奏只不过是一次即兴演奏的机械性的复制品(如绘画作品的石印复制品相似)，而不是作品的演奏。被记录固定下来的只是大量可能性中的一种，它是当时的一种情绪勃发，只是即兴演奏的一次性的形态，只代表着这种即兴演奏活动的上千种变体中的一种。磁带或唱片改变了这种即兴音乐的一次性存在和不可重复性这一本体特性；这种音乐可以重复的这种可能性改变了这种音乐的存在方式，然而尚不能赋予它以音乐作品的性质。

从这个角度看，18、19世纪中所流行的由作曲家或演奏大师们完成的那种即兴音乐也不具有作品的性质。浪漫主义时期的即兴音乐的特点是不受约束的音乐想象即刻间便移植到某一特定的乐器上去(管风琴、钢琴)。① 这种即兴音乐建立在当时流行的风格规范的基础之上，同时强调辉煌演奏技巧的因素。这种即兴音乐同已用乐谱记录下来并提供多次再演奏的作品之间的区别是：一，

① 即兴音乐都是独奏性的、个人性的；集体性的即兴音乐我们还没有见过。不过我们可以将爪哇的加美兰音乐视为这种音乐。但是它在乐器结构上和音乐模式使用上的局限决定了作为这种集体即兴活动最终的结果的那些“偶然性”音响的范围。

一次性实现；二，侧重于标题性的曲目和当场的表现意图；三，形式上有更大的自由（尽管浪漫主义时期时兴的幻想曲、狂想曲等形式已经为“创作性”的作品在结构自由方面开辟了广阔的天地）。二者之间在音乐的形成原则方面则有共同性（例如调性安排、和声语言、器乐织体等）。在乐器上即刻演奏出来的这种要求对表演方面产生强烈影响。演奏者的钢琴演奏素养和技能常常是即兴演奏的主要基础，因为19世纪即兴演奏所用的音乐主题常常是由听者当场提出的，即兴演奏必须承担听众提出的曲目要求。

现代的即兴爵士乐同过去的不同，因为演奏这种音乐的乐队中可以有不同的演奏者各自不同的即兴同时存在，也就是说，在一定程度上这种演奏具有偶然的因素；同时，这种即兴演奏常常穿插在具有稳定性的那些段落之间，有时甚至是在一个稳定不变的、非即兴性的音乐“背景”上进行的。在较早时期的爵士音乐中我们也可以看到创作好了的声部与即兴声部的混合。例如在乐队中增加一个由歌唱者构成的声乐花腔声部，或者在协奏曲中出现一个由独奏者演奏的即兴性的装饰乐段，在那里它们都属于即兴性的“自由领域”。但是，它们并没有取消作品在存在方式上的特性，它们以自己独特的面貌出现在曲式的特定位置上，出现在已由作曲家写好了的稳定不变的段落之间这个特定框架中。

在现代的机遇音乐作品中的即兴演奏导致完全不同的结果。在这里，只有在音乐材料和音乐形式方面的最一般的构想是来源于作曲家的创造，而整个音响过程的组织却是演奏者或演奏集体的相当自由的、带有偶然性的活动的结果。这种带有偶然性的活动在组合上几乎具有无限的可能性，因此，在这种活动中很难找到同各种传统风格规范相似的规律性。尽管这样，我们还是能够

掌握它们的一些共同特性和某种“风格”。

我们可以产生这样的疑问：像古希腊戏剧中的音乐片断这类东西是否属于音乐作品这个范畴？古希腊悲剧和喜剧中的合唱舞蹈段落不具有自身封闭性的形式，也不是构成较大的音乐整体的段落。这些段落所表现的是公众人民对剧情中的事物的看法，是对不同情景的音乐感情注释，正像今天的舞台戏剧中的音乐段落或有声电影中的音乐段落所起的作用一样（当然，在电影中其发挥作用的原则是不同的）。[①] 我们不能把古希腊戏剧中的音乐段落同无疑是完整整体的声乐作品（例如浪漫派作曲家的抒情声乐曲）等同起来。当然也确实存在这种情况：在一些较大型的非音乐作品中的音乐段落可以脱离原作品而作为独立的作品发挥其功能，例如古代法国的宫廷芭蕾中使用的宫廷音乐或贝尔德为根据莎士比亚诗创作的舞台剧谱写的四首《爱情十四行诗》后来都成为独立的音乐套曲。由此可以得出结论：有时一部音乐产品的**使用方式**决定着它是否能被列入音乐作品这个范畴。像电影中具有描绘性的音乐段落便不能成为音乐作品。因此，决定一个音乐段落是不是“作品”，这不仅取决于该音乐段落的客观特性，而且还取决于该音乐同它所处的环境是一种什么样的关系，它是否具有自律性，自足性等等。

从这个角度来分析一下格莱戈里圣咏是很有意思的。这种圣咏在漫长的历史过程中对欧洲音乐音响语言的同类性起过决定性作用，它曾经发挥过“欧洲的音乐教师”的功能，按施塔布莱恩的意见，它很难被看作是一种音乐作品。这位学者在音乐百科全书

① 参看丽萨《电影音乐美学》，科拉克夫，1964年版第五章。

《历史和当代的音乐》中给格莱戈里圣咏下过这样一个定义，大意为："西欧天主教礼拜仪式上所使用的拉丁语仪式歌词的音乐表达，它所采用的是自然音体系和古代调式……"① 施塔布莱恩在后来的论述中宁肯使用"音乐习作"这个概念而从不使用"音乐作品"这个词。他在该条目中称圣咏是"处于较高级阶段的音乐"而没有称它为作品或作品的汇集。之所以如此，有以下理由。

首先，在11至12世纪的圣咏中，其伴随宗教仪式的某些部分具有"开放性"的形式，也就是说，在其进行过程和时间延续上不是封闭的；视仪式活动时间延长的需要可以自由地延长，而这同教堂的规模都有直接关系。这时，唱诗班的领唱者可以根据需要加以延长或缩短。到了12世纪，圣咏的各个部分的长短才算稳定下来，像散文诗花腔歌调和赞歌都具有了封闭的形式，有时甚至显示出很高程度的有机性，这个时期的散文诗花腔歌调已经有了创作者的名字(如诺特克·巴布鲁斯，图蒂罗等)，这便证明了在当时已具有了完整封闭形式的这种歌调已经是独立的、特定的作品了。至于像哈利路亚、格拉都阿尔这样的歌调，其形式向来都是封闭性的。

圣咏的各个部分的作者是隐名的，这个事实与其说是证明了在当时还缺乏富有个性的、出名的作者(他们往往就是主教、唱诗班领唱者本人)，还不如说是证明了对当时已逐渐形成起来了的一种观念的态度；这种创作是为上帝服务的，作者隐名正证明了对这种观念的屈从。格莱戈里一世编纂圣咏是为天主教仪式规定细则，这自然就涉及到在这个仪式中圣咏如何发挥其功能的问题。与此

---

① 施塔布莱恩(B. Stäblein)：《圣咏》，见《历史和当代的音乐》(MGG)第二卷1952年版1265—1303页。

同时，圣咏演唱方法的稳定化也在当时修道院的演唱学校中实现了。

但是，在这个方面我们也看到了某种变体性的东西，尽管它同民间音乐中的变体性不同。也许称它为复体性更合适一些。在罗马圣咏、米兰圣咏中，同一首仪式歌词具有不同的曲调，而在格莱戈里圣咏和贝奈文特圣咏中这种区别仅仅局限在某些音乐动机上。

除此之外，我们还应记住，圣咏的各个段落的来源颇不相同，因而它们在风格、形式上有不同的特征。圣咏并不是一个有机的、完整统一的整体，它具有汇集性质。而且这种汇集是一种非自律、非自足性的东西，它还不具备被人们承认为音乐作品的条件。施塔布莱恩认为“没有宗教仪式，圣咏就是不可理解的”，圣咏只是“宗教仪式词文的音乐表达”。这种因素便损害了圣咏作为独立作品的汇集的意义，使我们在其中看到了完全隶属于宗教仪式的那些音乐之外的东西。作为音乐作品的汇集，尽管在它的历史发展过程中我们能感觉到在单音织体和单一的功能方面具有一定的风格统一性，并成为一种音乐体裁，但它毕竟没能成为一个不可分割的整体。①

但是应该强调指出，圣咏的本体特征也可能发生改变；如今当它脱离宗教仪式和自己的象征性潜在内容，被录在唱片上被人欣赏时，它主要是作为纯音乐来发挥它的功能的。这时，它作为音乐作品，就同我们今天对作品这个概念的理解相适应了。由此可

---

① 贝塞勒（H.Besselez）指出：早期中世纪的经文歌虽然具有封闭完整的形式和多声部织体，但是它发挥功能的方式是同圣咏相似的；它作为音乐“作品”，缺乏独立性。见他的论文《从弗兰克·科伦到菲利普·威特利这一时期的经文歌》，载《音乐学文献》1928年第8期。

以看到，就我们今天理解，“作品”与“非作品”之间的界限已并不是那么绝对分明了，而作品发挥其功能的方式却可以对我们的欣赏意向起决定作用①。

自从圣咏被记谱法固定下来以后，它获得了与被记录下来的近代音乐所具有的同样的稳定性。通过乐谱，它可以被多次演奏出来，尽管它最初是用不太确切的符号记谱法记录下来的。这种记谱法之所以不确切，是因为它只是一种“提醒回忆”性的记谱法。演唱圣咏的人在记忆中已经熟悉了要演唱的曲调，在这种情况下，乐谱的任务只是使演唱者回忆起那些音乐动机。

在多声部音乐作品中完整的圣咏段落完全丧失了其“作品”的性质。在圣咏作为固定旋律在这种作品中成为作品的原材料时，它与其说是一种可以被认出的旋律素材，还不如说是在本源上同宗教象征相联系的一种基质。

近年来特别明显的是，音乐走出了“作品”这个阶段，音乐发挥功能的方式以及将音乐视为作品的这种音乐思维都发生了动摇　那些对于我们近代的感觉来说已成为音乐作品所具有的那些必然普遍的规范和准则，如今正以多种方式发生着变化。

---

① 对套曲的完整统一感在历史上曾有过相当大的变化。在19世纪肖邦的时代，演奏协奏曲、套曲时还常常在各个乐章之间插入其他作品。当时的音乐会海报可以证实，甚至像李斯特和安东・鲁宾斯坦这样的人在独奏会上都往往将贝多芬奏鸣曲套曲的乐章分开来单独演奏(例如慢乐章)。在19世纪末和20世纪，对套曲的完整统一感大大地增强了：再没有一个人在演奏奏鸣曲套曲或交响曲套曲的各乐章时插入别的乐曲，而最后出现了这种情况，即甚至演奏各乐曲间联系很松弛的套曲(例如肖邦的前奏曲)时也将它看作是一个统一的整体，连起来一起演奏。这些探索套曲统一性的赏试(米什对贝多芬四重奏的研究，威奥拉对肖邦前奏曲的研究）都证明了这种完整统一感已经进入分析研究的领域中来了。

在某些现代先锋派创作中，创作过程本身已经完全不同于过去了。举个例子：像依阿尼斯·克谢纳基斯的《蜕变》、《皮托普拉克》、《ST/10—1，80262，st/48》这样的作品，其中只有基本声音的模式是作曲家的声音想象的创造。声音形成过程的一切其他因素都是数学机器的概率计算得出的，而留给作曲家的只有对机器提供的一些可能性的选择。① 在我们当今的感觉和概念中，音乐作品是将作曲家的特定类型的信息传递给听者，然而现在"机器"积极地参与了这个过程。机器固然是人创造的，但是机器的活动却是建立在不同于人类乐音想象的另外一些原则之上的。难道我们还能说这样的创作是在传达人的思想、感情、想象和体验吗？这样的作品仍然是一种能唤起听者情感反应的"信息"么？毫无疑问，它可以唤起位于人类认识经验底层的那种好奇心。对于这类音乐产品的价值我们暂且也只能从这个方面予以评价，而还不能过多地从审美的方面予以评价。

关于创作过程的其他新出现的形式我们后面还将论及。这里我们可以确认，这些由人和机器共同创造的产品，它的本体特性的改变必定是创作过程本身改变的结果。

我们生活在这样一个时代，其中人本身的活动同人所创作的技术产品的活动之间的界限变得愈来愈模糊了。今天，作为机器创造者的人同他自身活动的间接产物之间的融合过程比过去任何时候都更加强烈了，尽管这个过程从原始人使用第一批工具那个

---

① 正如人们所知，克谢纳基斯将"偶然音乐"这个概念引入音乐理论中来，它建立在概率计算理论的基础之上。作品名字中的"ST" 正是由此而来(在希腊文中"STOCHOS"这个词有猜测、猜想、目的等含意)，意指一些偶然性的现象，它们力求达到某种非期待的规定状态。见克谢纳基斯（I．xenakis)《音乐形式》，巴黎1963年。

时候起就已经开始了。这个过程如今已经进入了音乐创作这个领域。事实上，技术及其发展对音乐创作的影响早就存在，但是在过去，这种影响是非常间接的。它体现在：乐器的制造，音乐厅的建造、直到广播、电视、电子录音等的出现都取决于技术的发展。这些技术手段不仅为音乐的广泛传播创造了可能性，而且也为创作活动本身创造了新的可能性，对作曲家的产品产生影响，甚至向音乐产品提出自己的要求。但是，“机器”的干预① 从来没有像今天这样直接；这种干预从来没有像前面提到的克谢纳基斯的创作那样渗入到创作过程的深处。② 能量不仅从人向机器一方过渡，而且反过来，也从机器向人一方过渡。③机器所干预的这些过程，一向被认为是最隐秘的，最“神秘的”过程；受到科学发展状态的制约，这些过程被看作是一种“灵感力量”，是由生理上已决定了的天生能力的结果。这种看法似乎已经为人们所公认，然

---

① 所谓“机器”干预，我们是指各种形式的技术手段，它们服务于电子录音，音乐中新的音材料的创造乃至音响结构的安排等。

② 研究控制论的人们正在探索计算机程序的某些问题同音乐作品的乐谱之间的相似性，以及数学机器的“控制”同乐队指挥活动之间的相似性等问题。这种情况正说明总谱是音乐的“程序”。最近有人提出计算机音乐作品的著作权问题，以及程序设计的剽窃问题等等，这决不是偶然的。（见R．卡麦特的《程序是“作品”么？》载《华沙生活》1967年11月18日）进一步考察计算机程序同音乐作品的相似性问题就会证明，这两种活动——计算机的程序设计与音乐中的创作活动可以以各自发挥自身功能的方式相会合，正像我们在克谢纳基斯的偶然性音乐中所看到的那样。

③ 这种“双向的过渡”对于技术科学来说已经不是什么新的东西，一个时期以来，信息理论一直力图掌握这种过渡的规律。人文科学中也在尝试着去掌握在其不同领域中活动着的这种规律。语言学在这个方面获得了不少成就。尽管“机器”已经进入音乐创作过程，但是音乐科学的这种尝试还刚刚开始。它要求我们现今的关于音乐的思维发生变革，要求我们脱离在特定历史、地域的传统材料基础上建立的那些范畴。

而这些过程无论从创作心理学方面，还是从思维活动生理学方面，却都完全未被研究过。

还有一个因素在动摇着我们当今对音乐作品本源的认识。机器的活动依赖于科学思维的结果。由机器所实现的那些过程的基础并不是音响表象，而是现代的数学思维。因此，我们看到在这里认识性的思维方法同艺术性的思维方法二者接近了。那么，在过去，思维过程就没有干预过创作么？毫无疑问是干预过的。这种干预体现在作品整体的构思、体裁的选择、音乐结构的声音材料的选择、对上述各个方面所发生的变化的控制等。但是，现在纯思维活动成为声音结构自身的主要决定性因素，它取代了创作"想象"、创作"幻想"。因此，科学活动的方法和抽象思维的范畴深深地渗入到音乐中来了。

在今天的音乐中，"实验"这个概念已经成为一个重要的专业。这个事实本身就证明，上述发生的那种变化已被人们所觉察了。在音乐创作活动中，其成果也正是作为作品的那个声音过程，但是，在"实验性的"创作中，其成果与其说是作品，还不如说是作品中所运用的那种活动方式；对于实验性音乐来说，作品不是目的，方式才是目的。这时，创作过程接近于某种科学活动。重要的、有价值的是对结构的、材料的过程本身的探索，而不是它们的艺术成果。

另一方面，在像B.齐美尔曼的《单音旋律》或阿沃·帕尔特的《B.A.C.H拼构》这样的拼构音乐中，"音乐作品"的规范也被动摇了。在这样的作品中，作曲家们在作品的所有段落都放弃了他们自己的个人特性，进而放弃了迄今为止作为"作品"规范之一的风格统一性或单一性。有时，在这类作品中各个拼构段落在风格上

并不都具有其原来的形态，从而使作品在结构上显示出某种完整性．统一性，而“外来的”嵌入物不是那么明显，是潜藏于其中的。既使这样，“音乐作品”所应具有的规范和准则也已发生更变。在当今的通俗音乐中，这些嵌入物是作为“外来的躯体”起作用的，其风格同作者的音乐文本之间的矛盾是为了某种效果有意安排的。这多种多样的形态的“关于音乐的音乐”①我们在过去就已经遇到过了，而如今在拼构音乐中②也被有意识地展示出来。在这种作品中，外来的段落在数量上愈来愈增加，在风格上愈来愈多样(例如在同一部作品中巴赫、莫扎特、肖邦并存)，这势必在某种意义上取消了作品结构的完整性和统一性，改变了音乐作品的本质。音乐文本的各个段落作为当今作曲家的产品，成为对所引用的音乐段落的诠释；作曲家在处理它们时所采用的现代技巧赋予了这些音乐段落以新的性质。属于不同作曲家的、不同历史风格的调性和无调性的段落被有意地混合在一起。这种“新老”并存(先后并置，有时是上下并置)要求听者具有一种不同于听传统作品时所采用的那种欣赏态度，这正是认知、分析、乃至审美的基础。那么，没有意识到这种作品所具有的“音乐引用”性质的听者是否能领悟到这种作品的不统一性？他们能否体察到这种作品与具有单一风格的作品之间的“不同点”？我想，他们大概做不到这一点。只有当听者意识到了乐曲中拼构的各个段落各自的来源时，这种拼构作品的结构特性才在他们面前显现出来。虽然这种

---

① 参见T．威森格伦德·阿多尔诺(T. W. Adorno)的《新音乐的哲学》，华沙版，1974年。

② 这个问题我曾在《论音乐的引用》一文中较多地论述过。见Z．丽萨的《音乐美学论搞》第269—315页。

特性并没有使这种音乐不再是音乐"作品"，但是，它毕竟破坏了风格统一性的准则，在传统音乐中这个准则是使该音乐成其为"作品"的本质性的东西。

在这类作品中，创作过程也发生了变化。在科学论著中，引文的作用在于作者或是同引文中包含的内容进行论战，或是在引文中为自己论点寻找论据。这两种情况都体现着作者本人同外来论断之间的特定关系，在拼构音乐中，作曲家本人谱写的音乐文本对"引文"起着诠释作用；这样以拼构作品迫使听者去认知它们，它不仅要求听者知道每一个拼构段落的原作者是哪位作曲家，是出于哪一部作品，而且还要求听者能把握这种嵌入的原则，也即把握外来的引文段落与拼构作品创作者本人所写的段落之间的联系。

创作过程的统一性与作品本身的统一性往往以另一种方式被损害，那就是当今流行的两个作曲家合作创作的尝试。例如管弦乐作品《波罗斯》是两位瑞典作曲家杨·巴尔克与福尔克·拉布合写的作品，它是这两位作曲家分别在欧洲两个不同的地方各自创作的，然后将他们创作的东西加以剪辑结合在一起，其中，部分是将各自创作的段落前后连接起来，部分是将它们上下叠置起来。我们难道能指望以这种方式产生的作品会具有有机的统一性和整体性么？恐怕不能，尽管这两位作曲家都是同一代人的代表，在风格倾向和创作态度上彼此相似。在前面我们曾经提到过去的音乐中存在过由几位作者共同创作的作品，但这不过是一种偶然的试验，像《赫克沙梅龙》这样的作品简直是一种音乐玩笑。

创作者双重性这种现象更强烈地体现于：在同一部作品中存在着材料与结构类型的双重性。例如《威奥罗斯特利》这部作品的

小提琴声部是由戴维·艾尔里创作的，然而小提琴声部后面的背景则是工程师音响学家B·帕尔梅基阿尼制造的音响磁带。后者是由包含复制小提琴声部音乐动机在内的多声部音响所构成，它在小提琴独奏声部活生生的声音伴随下，由磁带录音机传出，流入听者的耳中。从声音的材料、本源和本体特性角度看，这两个声音层是互不相同的，因为以传统的方式用乐谱记录下来的小提琴声部可以多次地被演奏，而录音机上的声部则是记录在磁带上的固定的"存在"，它并不要求任何重新演奏。这种在本体特性上异源多相性的"作品"的例子可以举出很多。尽管它们毫无疑问是某种音乐作品，但是同"作品"的传统标准都不相符合。

上面提到的这种作品，从本源上来说也是"双重性"的，即是说，是由两个人参与创作的；它的两个声音层中的每一个层都是在完全不相同的创作过程的基础上产生的(一种是过去的类型，它只建立在作曲家想象活动的基础上；另一种则借助于技术设备，作曲家的声音想象是同科学知识和机器共同起作用的)。但是，我们也可以举出一系列在本源上是非双重性的作品，而在声音层次结构上却具有双重性。例如由同一位作曲家创作的将传统的乐队或乐器独奏同录音磁带结合在一起的作品就属于这种情况。施托克豪森的早期作品《联系》正是这样一部在声音结构和本源上具有这种特性的例子。潘德莱茨基的《卡农》也具有异源多向的性质，他将活生生的乐队同录音磁带结合在一起，目的在于创造一种传统技法的新形态，录音磁带中机械地重复最初由乐队这个活的有机体所展示过的那个声部。但是在这里我们可以看到在结构上、创作者意向上的统一性。由于新的音响扩充技术，基本的创作过程是作曲家想象活动的结果。在这里我们同时听到了两个丰满的

乐队，一个是“活的”乐队，另一个是“来自机器的”。在上面两个例子中，录音磁带提供出传统乐队不可能提供出的另外一种音响，“两种音响世界”在同一部作品中融合在一起；由于这种融合而产生的不自然的印象是故意造成的，并常常通过立体声效果来加强它。

有一些作品采用了全机遇方法，这些作品的本体特性完全发生了改变。这种类型的声音产品不具备整体的完整性，不是完全来自创作者的个人的表达，不体现欧洲传统音乐作品中那种典型的对时间过程的关系。这些问题下面将逐个地予以讨论。我们以多纳托尼的《为乐队而写》为例。这是一部器乐合奏作品，它没有确定下来的音乐进程，作曲者只提供了一个音响模式，而演奏者们在演奏过程中则有充分的自由去处理声音过程的各种因素，诸如音乐模式的重复次数，它的力度、装饰、转换以及演奏的速度等等。参加演奏的每个人都有这种自由。这样，音响进程就不再是一个稳定的结构；它的每一次被演奏都提供出一个在结构特性上完全不同的产品，它是不可重复的，因为很难设想所有参加演奏的人们的充分自由所提供的巨大数量的可能性中会有同一个声音特性的东西重复出现。路托斯瓦夫斯基在谈到各种类型的机遇音乐时总是使用“声音产品”、“声音生产”这类术语，虽然他同时也认为这类音乐现象有它自己的风格。但另一方面路托斯瓦夫斯基也指出：作曲家们为作品的真正作者创造一种机遇，将自己的作用限制在很有限的范围内，以便使这种机遇以具体的声音成果的形式作为偶然性活动的结果体现出来。① 也有的人在这种情况

① W.路托斯瓦夫斯基的《论作曲技术中偶然因素的作用》，“RES FACTA”1967年第一期35页。

下将这种音乐现象称为一种"音乐事件"，以避免使用"作品"这个概念。

这种由集体完成的全机遇产品接近于集体即兴创作，因为它是由演奏者而不是由作曲家来决定声音过程的。演奏者们面临对作曲家提供的音模式的选择，而机遇决定着这种选择，决定着多种选择交织的结果。从作曲家那里来的东西只是"模式"的结构，在这个结构的基础上展开了多样的自由的再创造活动。有多少次演奏，就可能有多少种完全不同的选择，尽管它们都是建立在同一个声音产品的模式之上的。这时，就很难谈到作品的同一性了。在演奏传统音乐作品时我们把演奏中所发生的偏离看作是很自然的事，认为这是不会损害作品的同一性的（贝多芬的《第九交响曲》尽管不同的指挥在处理时会有很大的不同；但它毕竟还是同一个《第九交响曲》；然而，在演奏全机遇作品时这种偏离的"范围"却扩大到基本的声音质量、段落的结构乃至整体，甚至在这里那同一个作品已不复存在。作品的有头有尾的封闭性也不复存在了，因为作品的篇幅、进程、它的各个段落等都只能是偶然性活动的结果。作品的构思、布局只归结为对演奏活动的最一般、最笼统的提示。如果说一部有特定形式的作品是建立在对音乐结构的某种选择以及这些音乐结构的特定次序安排的基础之上（这个次序安排在该作品中是不能改变的，它决定着这部作品的同一性），那么，一部全机遇作品则完全不是这样，它没有形式，它不是过去我们的概念中所理解的那种音乐作品。

机遇音乐的另一种形式是所谓的"瞬间形式"（施托克豪森的术语），它既涉及集体演奏的音乐，也涉及独奏音乐。整个作品是由一定数量（有时多些，有时少些）的微型结构成分所组成；在演

奏时不仅可以将这些结构成分的先后次序自由地进行安排，而且可以索性将它们略去（例如凯奇的《钢琴协奏曲》）。在这类音乐中已不存在"主题段落"和"非主题段落"。欣赏这种音乐时，听者没有必要去领悟作曲家的意向，因为在这种音乐中意向是不确定的，作曲家本来就没有想去显现这种东西。在这里，演奏者的干预也是很大的，它使"创造者"和"再创造"之间的界限变得模糊了。

我们知道，在现代音乐中机遇原则的使用是多种多样的。在"形式的机遇音乐"中只有作品的各个部分或段落的先后次序在演奏时是自由的。在这里，只是段落先后次序的确定性被部分地动摇了。在布列兹的《第二奏鸣曲》中，演奏者可以自由变动奏鸣曲套曲各乐章的先后次序，而各乐章的内部的形态是不能更动的。塞洛茨基的《阿·皮阿塞列》由十二个段落组成，而各段落的次序是可以自由安排的，但这些段落的内部结构却是由作曲家的创造活动所规定了的。作曲家向演奏者提出的唯一条件是速度的要求：整部作品必须在6—8分钟之内演奏完毕。L.阿德里森的《绘画》是另一种类型的部分性机遇音乐的代表。这部作品可以用长笛演奏，可以用钢琴演奏，也可以这两件乐器合起来演奏。这里，机遇所涉及的是乐器构成的选择。

在"有组织的机遇音乐"中，机遇只决定着作品某些短小段落的声音形态。这时，结构的不确定性表现在：1.时间上的限定；2.作品中指定的某些段落；3.向有充分稳定的记谱的段落的转变；4.演奏时的偶然性活动在使作品获得整体性的音乐模式的基础上实现。偶然性因素只能在自由的演奏活动（常常是集体性的）的基础上出现，而且是以给定的声音模式为依据的。这种类型的机遇音乐既不影响作品的篇幅、形式、段落的布局和结构，也不影响作

品的完整性。在机遇音乐的段落中演奏者可以确定采用什么样的织体手段，而在机遇音乐的整体中，演奏者的任务是加强音响上的对比。路托斯瓦夫斯基的《威尼斯游戏》中所使用的正是这种类型的偶然性手法。①

今天、游戏音乐这种音乐现象也超出了"音乐作品"这个范围，它甚至并不奢望人们称它为"作品"。作曲家们和演奏家们为配合某种舞蹈、体操运动等一连几小时在乐器上演奏。演奏者的演奏意图是完全不确定的，有时甚至持续 5—12小时。这种现象本身便说明既不存在什么整体、声音过程的形式构思，也不存在什么整体的结构完整性。同音乐中的演奏创作的集体即兴相似的现象，我们在今天剧院中的所谓"happening"，即为博得观众惊奇和意外反应的那种特别的情景、舞台场景和演员道白中也可以遇到。今天法国的实验性剧院对这种类型的实验非常感兴趣。这里根本谈不到什么稳定的台本。在不同种类的艺术中都出现与此类似的情况，这似乎也表明了在现代艺术中也存在着制约创作过程的某种一般规律。

"游戏性"的以及机遇性的音乐的极端例子是约翰·凯奇和他的同道者们在当代所推行的那类活动。有时凯奇将这种活动干脆发展到静默。他为保持沉默的乐器而写的《四分三十三秒》可以作为一个例证。在这部作品中，演奏者走到台上来，在那里沉默了四分多钟。如果观众们没有被这种"音乐"弄得失去镇静，心神不

---

① P. 布列兹(《音乐传统，一个遗失的天堂》)在德彪西的作品中已经看到了"机遇性演奏"的萌芽。在一些作品中几乎不标明速度、力度的特征，演奏者有很大的自由，有时这种自由的范围甚至已经涉及到整部作品或它的一些段落的结构特性。

宁，没有被这种怪异的现象弄得发笑的话，那么他们可以将任意想象的内容引入到这“沉默的几分钟”中来，与此同时也就参与到一种“机遇接受”中来 这样的实验只能走运一次，但它却证明了这样一个事实：作品的过程、演奏的过程，听者想象活动的过程都被这种实验囊括在一起，成为同一个过程。很明显，像这样极端的机遇音乐的现象已经同“音乐作品”没有任何共同之处了。

还应指出的是，如果同传统意义上的作品相比较，在全机遇音乐中，对时间延续、时间媒介的关系（任何音乐都是在这种关系中存在的）发生了根本的变化。正像我在另一篇论文①中详细论过的那样，作品的整体性不仅体现在以延续不断的方式填充特定的时间片段，而且也体现在作品的每一个现实的时间段落（它构成演奏和接受的“现在”）同在听者记忆中出现的已经消失的时间段落（它构成该作品演奏和接受的“过去”或“过去完成”）之间的特定关系中；接着还体现在现时的，以及已经消失的时间段落同作品的期待（作为“未来”）的时间段落之间的特定关系中。如果在接受作品时的每一瞬间我们都能把握住现时的时间段落同所有已消失的时间段落之间的关系，同时又能以想象的方式在期待中超越正在进行的时间段落，这时，我们才谈得上是在“理解”音乐作品了。对期待的东西的确认，对已消失的各个时间段落之间的联系的确认，是对音乐作品产生完整感、整体感的基础。这种确认是在主观中实现的，但是它又是以音乐作品特定的、客观的特性为依据的。

在全机遇音乐中，上述关系中所体现出的那种整体性完全丧

① 丽萨《对音乐体裁的时间结构的认识论分析以及音乐作品的过程性》，见《音乐美学论稿》，科拉克夫，1965年版。

失了。在作品形成过程中，演奏上的完全偶然性基本上排除了已消失的时间段落的再现，它使作者对已消失的时间段落的识别以及对这些段落的同一性的确认成为不必要，(事实上这也是不可能的)，也使听者对现时的时间段落同已消失的时间段落之间的关系的确认成为不必要(这同样也是不可能的)。这种机遇性使听者在想象中对即将来临的某些时间段落的期待和预料成为不必要，因为这些期待和预料都因作品中的偶然性而失去意义。这里，同时间的关系问题有些接近于我们前面曾经谈到过的东方仪式歌调的那种情况。以这种方式有意识地处理时间因素的例子，我们可以在布列兹的作品中看到，对此，作曲家本人声称他只是从各种不同的方面将声音加以混合，并指出这种做法是受到了东方音乐中的音乐时间概念的影响。这种类型的作品是自由随意的音响的排列，它们彼此之间并不存在任何关系。对这种声音现象的接受归结为对一系列现实性因素的领会，它可以随时停止又随时延续而从不指望和追求完整性 当然，在这种音乐中，欧洲近代文化中所形成的那种意义上的关于音乐作品的概念已经不存在了。

到目前为止的探讨中，我们力求去把握的那些音乐现象，由于其自身的客观特性，同与欧洲近代文化中所产生的音乐作品这个概念相联系的直观和准则都不符合。但是，我们在考察格莱戈里圣咏时已经看到那些同上述准则不相符合的声音产品在某些情况下也可以作为音乐作品来解释。因此，决定一部音乐产品是否是一部音乐作品的不仅是它的客观特性，而且还有因其社会功能的不同而具有的其他相关特性。对于我们的现代音乐实践中的某些音乐现象来说，这种情况往往是现实存在的。

在我们今天的日常生活中，音乐发挥功能的形式，是通过多

种多样的传达手段作用于我们的。特别是在大城市中，它有时使得我们不再将音乐作品作为音乐作品来接受，而是把它看作是某种声音背景，它被淹没到大城市的嘈杂声中，成为我们生活的一种衬托，人们不再像对待通常的音乐作品那样从审美的立场来接受它了。我们可以在到处可见的“机器”干预中看到这种现象的根源，这种“机器”干预改变着音乐功能的社会形式。这里是指广播、电视、录音带、唱片等，它们使我们的日常生活充满了音乐（主要是轻音乐），这音乐包围着我们，在做家务时，在街上，在公园里，在饭店中到处都是音响设备中传来的音乐，它已经成为城市噪音的一个构成因素。我们听到的只是一些音乐片断，它们相互之间是没有什么联系的。一般来说，这些音乐现象都不是属于最高层次的，对于这类音乐作品或产品，我们一般也不会去探讨它们的审美价值方面的问题。不管我们将这类音乐视为“好的“还是“坏的”音乐，我们毕竟是将这类“音乐”同我们在音乐厅中（或是在唱片或收音机里）有意识地去欣赏的音乐“作品”区别开来的。对待前一类音乐，我们常常想避开它们，渴望安静。看来，出现前面提到的约翰·凯奇的《四分三十三秒》那类实验性作品不是偶然的，它是人们在大城市条件下渴望寻求静默的特殊作用的这种意识的产物。我们在听“背景音乐”时所处的条件同听音乐会或歌剧时所处的条件是不同的。这种情况促使我们一般不再将这类“背景音乐”当作“音乐作品”去欣赏。由于条件的不同，有些音乐作品对于我们来说常常丧失了其“作品”的意义。同样一部维瓦尔第的协奏曲，我们在音乐厅中听它，同我们在纪录影片中将它作配乐来听它时，对于我们来说，其特性就不尽相同。因此，我们在概括一部音乐作品的客观的、结构上的特性时，还必须从关系和功能方面加以

补充。这样，音乐现象分类的界限就不再是那么截然分明了，对音乐的划分本身就相对化了。这件事实告诉我们不应忽略这样一个问题，即一个毫无疑问的音乐作品在特定的条件下可以作为一种“非作品”来发挥其功能。[①] 为标志上述现象而创造的术语正反映了我们同这种现象之间的关系，它证实了这种“音乐”在我们的意识中所占据的地位；所谓的“声音西昆斯”、“非作品”等实际上是与音乐作品不同的另一种东西。

值得补充指出的是，对欧洲近代文化中所形成的“音乐作品”这个概念的修正也促使我们以不同的方式去看待乐谱的功能问题 传统的乐谱多少个世纪以来是音乐作品在表达和持续存在上的唯一手段，然而今天它已不再是这种唯一手段了。在作曲家的构思和将这种构思固定下来的乐谱之间肯定从来也没有存在过完全的吻合；在不同种类的乐谱中，其吻合的程度都是不同的，而演奏家在作品的最终形态的形成过程中的干预也是多种多样的。在巴罗克时期，数字低音乐谱为通奏低音织体的实现提供了广阔的天地，它取决于演奏者自身的创造意图和作曲技术。在这个时期，创作者和演奏者之间还不存在那么严格的界限。由于演奏者们曲目的增加，演奏的更加专业化以及对作品文本忠实性的要求的增加，对音乐作品各个方面的细节精确性的要求也就成为必要的了。将演奏录制在电子器械上的这种可能性增强了对风格—文本的忠实性的价值，尽管在再创造过程中演奏者个人解释的领域

---

① 例如招贴画也具有相似的存在上的二重性，当它被放在大街上时，它是街市生活的一个构成因素，过路人的注意力主要集中在它所提供的信息上；而当它被放在招贴画的展览会上时，人们则毫无疑问地将它作为造型艺术作品来欣赏了。

仍然是存在的。只有当创作直接被记录在电子器械上，也即被直接固定在磁带或唱片上时，作品本身——声音产品① 才可能使作曲家表象与器械记录之间达到完全的吻合，并排除了乐谱这个视觉上的中间环节。

先锋派音乐作品的现代记谱法不仅在自己的视觉符号体系方面发生了变化，而且对于作品和演奏者来说，其发挥功能的方式也发生了变化。这种记谱法成为一种图像象征体系，它只标出应该以何种方式来解释它。每一位作曲家都为自己的作品中所使用的符号做一系列的文字解释 在这种情况下不存在一般意义上的那种约定性。应该承认，传统的记谱法在向接近于单义性的方向发展时，总是要求人们了解它的约定性，同时它自身也多次发生变化。现代的记谱法是非单义性的；同一部作品先后由两个人指挥时，甚至使人怀疑它还是不是同一部作品。这种多义性也正是作曲家的意图所在，由作曲家所构思的那种演奏上的机遇性也正是由此产生的。作曲家有意识地将演奏中所形成的最终形态交给了再创造者来完成。乐谱图像只是对象征图像的自由解释的一种提示。如果说过去的记谱符号对于演奏者来说是确定活动的基础的话，那么，今天的先锋派音乐的记谱符号则是范围宽得多的自由活动的基础：先是演奏者对符号的解释（基于作曲家对这些符号的非严格的、非单义的解释)，然后是同演奏者个人的解释相适应的演奏活动。再创造者对作品的声音外形进行积极干预的范围比过去要广阔得多了。演奏者的解释不仅涉及作曲家所构思的结构的细节，而且他可以改变这个结构本身。创造者和再创造者之间

① 关于电子音乐自身的本体特性问题，我在《有关茵加尔顿的音乐作品的理论》一文中曾经做过探讨。

的界限明显地模糊了。因此，应该对音乐作品的同一性的标准加以修正，并使之历史地相对化：在某一文化区域和某一历史时期中，确定基本音响结构的同一性的必要条件是它们的固有的系列，它们的完整性；但是在另一个文化区域和另一个历史时期中，它所要求的则是另一些条件了。这时，当某些构成因素的复体性被保持或发生声音进行的偶然变化时，人们对音乐作品的同一性的感觉并不会因此而丧失。①

通过以上的论述，我们看到，现代音乐文化的种种现象不得不使我们对下面这个问题进行深刻的反思：欧洲近代音乐文化既创造了音乐接受方式，也创造了音乐发挥其社会功能的形式，对于作为这种文化的产物的音乐作品这个概念范畴难道不应该进行根本的修正吗？这种修正应该包含以下几个方面：一，对音乐作品这个概念的使用应该在历史和地域的范围方面加以限制；二，应该有一个正确的音乐现象分类，在这个分类中只有某些音乐现象是属于音乐作品这个范畴的；三，音乐分析的方法应该改变，从这个角度去研究各种各样的音乐现象；四、对不包括在音乐作品这个概念范畴中的那些音乐现象的评价应该改变，而过去人们总是错误地将音乐作品看作是音乐现象的中心形式，甚至唯一的形式，换句话说，对音乐作品这个概念，也应像历史上的许多其他概念一样，实现其相对化。这样，音乐客观化的多种形式的问题，它们的社会功能的形式问题就都摆在我们面前了。为解决在音乐作品概念上存在的困难，我们可以寻找另外的出路，例如改变到目前为止我们所公认的关于音乐作品本质的那些标准，将这

① 这里我对这个问题不再展开来探讨，读者可参阅茵加尔顿的《音乐作品及其同一性问题》。

个概念扩展到上面提到的各种音乐现象上去，然而这样做不能不导致将这个概念的范围过份地扩展，从而对这个概念的含义产生争议。在我看来，最恰当的结论应该是这样：音乐作品这个范畴是一个历史的范畴，也就是说，它是音乐美学、音乐理论中的一个历史上相对的范畴。这与和声学中的功能，终止式或曲式学中的奏鸣曲、赋格等概念的历史性很相似。在音乐文化发展的某些时期，人类的声音表达的要求体现于音乐作品中；而在另一些时期则体现于在本体特性上与音乐作品不同的声音产品中，而这些声音产品毫无疑问属于音乐现象，但却不属于音乐作品这个范畴。音乐，就其本质来说，在过去不同的历史时期、不同的文化区域中都是不同的，然而人们却仍然用某一种文明，甚至这一文明的某一历史阶段的概念去思索它，这便要求我们在概念上、术语上必须进行根本的修正。

很明显，这种修正必定会在音乐理论领域中导致重要的结果。正像我们不能在勋伯格或威伯恩的作品中去寻找传统和声的规律一样，我们也不能在全机遇音乐产品或东方魔法歌调中去寻求传统的"形式"，进一步讲，我们不能用评价前者的标准去评价后者。应该修正的结果也涉及到欣赏心理，创作和音乐社会功能的形式，也即"音乐生活"。同样，不能将特定社会群体也即将这社会公众的"游乐"类型音乐作品的演出拿到传统的音乐会上去；而将这种音乐用乐谱固定下来我认为也是没有必要的。意识到这种音乐不同于传统音乐的本质就使音乐会节目构成的原则得到遵守。

在研究音乐美学史时我们确信，每个时代都会在从它的前辈手中接受下来的"音乐作品"这个概念上打一个问号，并以自己的

方式改变它的意义。这个术语没有绝对的、最终的定义。音乐作品这个概念的含义在改变着，这种改变取决于音乐在本体上的、规范上的、技术上的、最终是历史上的不同特点。在我们的论述中，为了能够达到音乐作品这个概念的相对化，并提出新的问题 我们正是从以上这四个方面对它进行探讨的。因此，我认为以上论断可能促使对音乐历史现象的分类比过去更加准确一些。人们意识到像“音乐作品”这样一个一向被认为是不可动摇的概念其实是具有历史相对性的。这些概念只适用于某些音乐文化区域和时期，而对其他一些音乐文化区域和时期则并不适用。意识到这种情况，便为研究像音乐存在方式的多样性这样的问题开辟了广阔的前景。对音乐作品这个概念的分析甚至可以引伸出某些实践方面的结果。在今天，不管是生活本身，还是语言理解，都正揭示出“音乐作品”这个概念同一系列音乐现象不相吻合，而通过对我们思考音乐时已习惯使用的那些基本概念范畴所进行的探讨可以认清那些变化的根源，我认为这是很值得探索的课题。

二、论音乐理解

对音乐的"理解"不是一个新问题。近代第一批音乐理论家中的约翰·廷柯托利斯就曾被这个问题困扰过。他在自己的著作《音乐的创造与应用》以及另一部著作《音乐论文》的结论中曾提出一位完美的音乐家在充分地理解音乐时所应具备的条件。[①] 按廷柯托利斯的看法，要理解音乐，就必须具备以下能力：认识音乐作品的内在特性，也即作品的结构，制约着这种结构的那些规律性，作品的性格表现，正确的演奏方法，以及把握作品外部特性的能力，通过这种能力去把握听觉本身所感受到的诸如音色、协和、不协和等音乐的感性因素。廷柯托利斯指出，在感受音乐作品过程中有两种因素对充分把握音乐作品起着重要作用，即理性因素和感性因素。他提出存在着两种对音乐的理解水平，其中前面所提到的那种能力（也即所谓的理性能力）是属于较高级的理解水平，但是它不可能脱离较低级的理解水平而存在。只有当这两种"潜在的可能性"互相结合起来发挥作用时才会使对音乐的"完满的认识和完满的喜悦"成为可能。一位全面的音乐家，不论他是理论家还是实践家，都必须同时具备这两种能力。

① 廷柯托利斯：《音乐论文》1875年由E.考塞玛克出版。《音乐的创造与应用》见威曼的《廷柯托利斯及其不为人知的论文"音乐的创造与应用"》。莱根斯堡-罗马，1917年版。

廷柯托利斯的另一个结论是明确地指出不同的听众对音乐表现的把握具有相对性，其原因在于由于听者心绪的不同对同一部音乐作品的解释也就不同。这个事实最终证明了音乐特别是它的表现性质具有多义性。

可见，今天我们要研究的这个问题也正是困扰过我们的先辈们的问题，在那时，他们受到了当时概念储备和音乐科学水平的限制。今天我们则要从二十世纪末人们的思维前提、历史意识和美学意识出发来考虑这个问题。

首先，我们应该提出这样一个基本立论：欣赏者理解音乐本质的心理活动并不只一种。构成这种理解的是非常多样的活动，它们建立在多种多样想象活动的基础上，其中有一些是基础的主要的活动，它们制约着其他种类的想象活动。与之相适应的是一些在性质上互不相同的心理功能，这种情况正说明“音乐理解”是多种心理活动的综合体，多种心理活动相互补充，互为条件。这些功能之中，如果有哪一个不能发挥作用，就势必导致对音乐丧失理解，甚至根本把握不了音乐。

美国音乐学者威尔农在1933年就已经提出音乐理解这个问题，但是他还没有将自己用当时刚刚发展起来的结构主义和语言学的概念体系武装起来，而只局限在听者由音乐所引起的联想这个问题上。他认为这些联想做为对所听作品的解释，是理解音乐的主要标准。① 威尔农这部著作出现后四十年的今天，我们已经完全可以在一种新的高度上提出问题了，尽管在我们今天的视野中心理学问题无疑还不会消失。

---

① 威尔农：《对音乐的理解和认识》，纽约，1933年版。

听者在同音乐作品接触时产生一系列活动，在这些活动的帮助下，他以自己的方式改变着音乐作品中的表达物；没有这一系列的活动，听者同音乐作品的接触就无法实现。但是构成音乐理解的不是判断理解领域中的那种认识性的、逻辑性的活动；理解音乐时也不同于理解图像符号，在这里不需要对符号所指物的识别。当谈到音乐理解时，我们指的是另外一些种类的智力活动，它们同语言领域的情况不同，也同语言外和音乐外的其他信号领域的情况不同。音乐所唤起的对它的“体验”远远胜过对它的认识上的把握。我们谈到“理解”(包括对音乐的理解)时，包含着这样一个含义：某主体在把握某对象时，把这对象看做是不同于该对象的某种符号，而这个符号的意义是大体上不变的；当我们欣赏音乐或其他艺术时，这个意义，对于接受者来说，是价值的载体。主体对符号的意义的认知也正是理解的本质，但当我们谈到音乐时，这种理解从来不可能是单义的，它不象在其他类型的符号领域中那样同对某种特定所指物的表象相联系。尽管这样，我们仍然承认音乐作品——做为人类文化活动的多种产品中的一种——是符号的综合体，因为，正像巴蒂斯所说的，“自从社会产生那个时候起，对某种东西的任何运用都成为自己特有的符号。”① 某种对象可以发挥其交际功能，即使在该对象事实上并没有发挥这种功能时，它也在制造着发挥这种功能的可能性。穆卡罗夫斯基指出，“对于各门艺术来说共同的东西是意义的结构问题，是一般意义的问题，而不是传达这种意义的质料基础的问题。”②

---

① 巴蒂斯的《语义学要素》，巴黎，1965年版。

② 穆卡罗夫斯基：《论诗的语言》。见《1926—1958年间的布拉格结构主义学派》，华沙，1966年版第205—206页。

接受上述观点，我们就可以谈论对艺术的“理解”问题了，因为任何艺术总是在向我们传达某种意义，尽管这种传达并不一定总是通过概念或所指物来实现的。符号所标志的“意义”从其本质上讲不同于符号本身。一些人认为，在音乐中这个由声音结构构成的意义层根本不存在。另一些人则认为存在这个意义层，但其意义不确定，或者是某种偶然性的“不连贯”的东西。一部音乐作品的某一些段落本身不是意义的载体，而另一些段落则具有意义，而且影响到其他段落。然而，即使在自然语言中也并非所有的词汇本身都具有意义，一些词汇只有当它们同其他的词或句子联结起来时才具有意义，而有些词汇是不能提供明确含义的(例如人称代词“我”、“你”…它们的所指物是多变的，它们取决于谁是使用了这些符号的叙述者；雅柯布松将它们列入特殊的符号范畴，但是这位著名的语言学家并没有否定它们所具有的意义[①]。“音乐语言”具有某些与之相似的特性，例如意义层的不联贯，以及某些因素的非单义性等，但是这些现象并不足以证明音乐就不是一种语义载体。我们应该像雅柯布松对待复杂的语言现象那样，深入地细心地去研究音乐的“语义关系”的特性、音乐的原材料和结构，去研究虽然难以把握但毫无疑问是存在着的与音乐紧密联系并只为音乐所特有的那种语义范畴。在不同种类艺术中意义的传递过程和接受过程在性质上是互不相同的，既使只从这些艺术在原材料和功能方面的区别来考虑，情况也是如此。乌贝尔托·艾柯谈到这些问题时极有见地地指出：“思维完全不只限于单义理解这一种方式。[②]”

---

① 雅柯布松：《一般语言学论文集》。法文译本，巴黎，1963年版第179页。

② 乌贝尔托·艾柯：《符号学的风景画》。译自意大利文，华沙，1972年版。

在音乐中，传达物的语义场是不确定、不明晰、多含义的。但是，这并不能改变这样一个事实：音乐是人与人之间的一种表达物，从这个广泛意义上讲，我们有权力提出“音乐理解”这个问题。音乐并不象某些美学流派所声称的那样，是一种纯形式，这种形式只提供自身的物质材料的规律性，并只通过这种规律性作用于听众。音乐同时也是具有某种意义、含义的人类活动形式，它总是在向人们传递一些什么。它是创造音乐的人的某种信息，这些音乐创造者在历史进程中改变着自身，同时也在不断地改变着他们的音乐表现手段。音乐手段不断改变的这个事实本身便已提供了足够的证据证实了音乐是人的一种符号，人创造了音乐，而人自身也在改变。艺术创作本身就具有一种作用于接受者的能力，也即将某种内容传递给它的接受者。对创作的理解也就是对传递意义的这种表达物的理解，而这一切是由历史的和社会的约定性所规范的。表达者和接受者都直觉地形成了一种认识：“艺术传达物”具有自己的含义。正是这样一个前提使我们有权力去探索音乐“理解”问题的本质。

有一个重要的问题需要我们去研究：既然音乐中的意义在概念上不是单义的，在表象上不是具体的(标题性动机除外)，那么，我们是如何通过音乐来把握某种意义的传递呢？在这个问题中又潜藏着另一个问题：是什么东西促使一个特定的音响结构对于一个艺术作品的接受者来说能成为一部有含义的、有价值的艺术作品，或者不能成为这样一部作品？当我们谈到音乐理解时，我们并不是到音乐作品自身之外去寻找音乐作品的意义，而是在它自身中去理解它。我们并不问：一个动机、乐句、乐段表示什么意思，而只是问：一个动机、乐句、乐段对于我们来说是如何成为

可以理解的？如何成为具有意义的？我们要研究的正是音乐的这个"意义"，描述它被传递到接受者这里去的那个过程。

人类的每一件创造物都标志着人对现实的某种特定的关系，在某种意义上都具有语义性，也就是都意味着什么。从这个意义上讲，具有语义性的不仅是人类的语言，不仅是可以提供表象、观念的艺术，而且也包括风俗习惯、仪式、装饰等一切文化创造。同样，我们也没有权力拒绝说音乐也具有一种语义性，它也是处在同现实的某种关系中，在其中发挥着特定的作用，意味着什么。音乐在自己的"语义场"中在概念和表象上是非单义的，不确定的；音乐的意义在变化着，这变化取决于欣赏者的解释，取决于这欣赏者属于什么时代、什么地理区域等等。但是，尽管如此，音乐毕竟总是意味着什么，传递着某种意义。

任何艺术创造物都是一种符号，这符号是在不同的感性物质材料中被体现出来的。艺术的本质不在于用来进行创造的物质材料本身，而在于这种物质材料所担负着的体现意义的功能。雅柯布松指出："不明晰性是一切自身高度浓缩集中的表达物的内在特性，这也正是文字艺术的不可避免的结果。"① 雅柯布松的这种看法不但适用于文学，而且也适用于音乐。在音乐中，音乐符号同样是人类意识活动、人类意向、特定的人类体验的符号，是人类同现实之间联系的符号。它同时也是在传递方式上约定化了的一种体系，这个体系在历史发展进程中每每发生变化。符号体系的这种可变性也导致接受者表象的可变性。既然音乐是人所使用的一种传递方式，而人自身处于变化之中，那么，音乐符号体系的

① 见雅柯布松《一般语言学论文集》第238页。

这种可变性当然就会使我们在分析风格体系的构成因素时碰到很大的困难。

音乐成为人类精神活动的果实，这果实体现在特定的声音物质材料的形态中，并同该时代、环境中音乐的约定性和音乐范围之外的约定性相适应，而这时代、环境决定着创作者们采用何种音乐手段。理解该音乐的条件是：这些特定风格的音乐手段所起的作用在听者和创作者的表象中是相同的或接近的。然而这个条件还不足以使听者产生心理活动的整体，也即我们所说的"理解了该音乐"。构成意义的过程是通过音响过程所能达到的不同高度和水平才得以实现的。同样一个旋律音程或和音在不同的风格范围和不同的高一层形式结构前后发展关系中就可以具有完全不同的意义价值。这也就造成听者对音乐的"理解"在水平上各不相同。

一位创作者创作自己的作品总是要使作品的接受者把握和理解这部作品的意义。为此，他不仅要选择能表达其意向的特定种类的形式，而且还要选择所想要表达的意义综合体。在任何一种艺术中，对象征性符号的接受都具有多义性，不同的只是在不同种类艺术中这种多义性在程度上有所不同而已，而在音乐中其程度是最大的。一方面，这种多义性在其他艺术中产生于对它们之中的那些具象性的和意义表达性段落的理解过程中，而在音乐中则产生于对那些不能精确表达意义的那些段落的（尽管有时音乐也具有某种具象性）理解过程中。另一方面，这种多义性在接受者那里能唤起一种音乐能力，即在接受过程中每一次都产生不同的解释还原（这里采用了罗曼·茵格尔顿的术语）。理解问题是接受过程中的解释问题。这些具有多种多样的可能性，以适应作品与接受者之间的中间环节的活动方式以及作品必经通过的渠道。

每一个中间环节都具有多种解释的可能性，也即都有变形的可能性。存在着多种不同水平、不同类型的音乐理解，其中的每一种都是接受者理性的某种创造和丰富。接受者理解力的水平愈高，这个理解也就愈深，传递给他的东西也就愈多。但是不存在衡量听者对一部音乐作品是理解了还是没有理解的唯一标准。那么，为了实现在多方面对音乐的理解，在作品与接受者之间应该是怎样一种关系呢？

正像上面已经指出的那样，当我们要想把握住一部音乐作品，就必须将它看做是一种人类活动的现象，这种人类活动是通过自己独特的手段来实现的，并具有将作品传递给另一些人们、听者或人类集体接受者的意向，尽管他们可以属于各种不同的地区、不同的时代、不同的类型。如果这部作品对于这些人来说确实具有某种意义或含义的话。但是，一部音乐作品只有当它建立在听者趣味爱好的特定体系的基础上时，这部作品才能获得自己的意义 例如巴赫根据马太福音书创作的《受难乐》中所传递的东西，只有在下述情况下才可能被人们所把握：在人们生活的这个社会中巴赫的音乐多少是为人所知的；人们大致理解《受难乐》这种题材在这个世界中蕴涵着一种什么样的内容。在这里，文化上的、世界观上的联系是完全必要的。由于存在这种联系，听众就有可能将自己融进这部作品所表现的境界之中去。在今天尚以"鼓语"做为音乐理解的基本形式的西非部落，对巴赫音乐的理解是不可能的，在那里所形成的听觉想象的方式完全是另外一种类型。

一切音乐接受功能的最基本的条件是将音乐现象看做是艺术作品。理解的起点（也即对表达物的掌握）是将信号一象征作为一种审美表达物来看待。如果我们将某一音乐动机做为电台、汽车

的信号、广告标志或教堂钟楼曲调来看待时，我们是不可能将这种表达物看做是一个审美对象的。华沙广播电台将肖邦的《A大调波罗奈兹舞曲》头两小节做为电台信号，它在我们的意识中所发挥的功能同肖邦这部作品的开头在音乐厅中所发挥的功能是不一样的。任何音乐理解所必须具备的条件是这种音乐现象必须是一部艺术作品。这是我们意识的一个范畴，它在长期的历史过程中形成，并经过许多中间阶段逐渐自律化了。在这些中间阶段中音乐曾经是做为典礼、舞蹈、宗教仪式等的一个组成部分来发挥作用的。把音乐现象看做是一种艺术作品，这种意向使我们对它的理解有了某种自由，同时也确定了这种自由的限度。在这个限度之内，听者的一系列进一步的心理活动才能实现，他们是把该音响结构看做是具有某种含义和价值的。我们是把所听的音乐做为一个可以发挥审美功能的对象来看待的。没有这样一种意向态度，音乐理解的其他方面是不可能实现的。

为了使读者能很快就进入我们要研讨的课题，我们先简要地谈谈有关使音乐“理解”得以实现的音乐传达物的接受方面比较重要的问题。除了我们提到的将音乐看做为一种独特的具有含义的审美对象之外，还必然要求听者所运用的表象体系必须同作曲家所运用的表象体系相吻合、相适应。这些体系从历史的、地理的、民族的、个人的角度上看都是互不相同的，它们都是基本的至关重要的因素，因为这关系到这音乐是可以被理解的还是不能被理解的。再进一步讲，在以上提到的关于音乐理解的两个方面之外更高一层的是，是否熟悉该符号体系在高一级范围内也即在音乐体裁范围内发挥功能的方式。也就是说，当你听一个奏鸣曲快板乐章时就只能把它当做奏鸣曲快板乐章去听，而不能把它当做一

部组曲的一个乐章或当做一首练习曲去听；当你听一首宗教音乐作品时就只能把它当做宗教音乐来听，而不能把它当做舞蹈音乐来听，反之亦然。同样也会发生这样一种情况：如果作曲家通过作品的名字、乐章上的标志或文学性的解说等对作品的感情特性或在某种程度上对作品的总的含义有所标明的话，那么，听者就会在接受这部作品时在自己的意识中产生类似的意向。

音乐内涵的多义性和非概念性使得我们在确定一部音乐作品的"语义场"的范围时只能采取一种非常笼统的方式，这个"语义场"的范围是非常宽阔的。[1]对一部音乐作品的这种语义场的"理解"，基本上应该能做到至少不能把一部抒情性的作品理解为一部怪诞-讽刺性的作品，而一部怪诞-讽刺性作品则不能被理解为一部戏剧性的作品。在以上提到的这两种情况下，接受者要求确定化的那种主动性都是很重要的，因为在每一种情况下对象征性符号的解释都可能是多种多样的。这种情形甚至在接受一部描绘性的作品时也会发生，例如接受者总是想要去确定他所听到的描绘鸟叫的音乐究竟是夜莺的声音还是布谷鸟的声音。

玛克斯·本斯[2]在对语言进行研究的基础上将审美交际区分为好几种类型，这都属于信息的范围。他所区分的这几种类型经过一些改变也可以运用到音乐传达物中来。与玛克斯·本斯的区

---

① 语义场的多义性在诗歌中也同样存在，这种多义性也是诗文价值的一个重要因素，苏联符号学家托波洛夫对此有过论述。在音乐中这种多义性比在诗歌中要强烈得多。静默可以代表一种极端的多义性。凯奇将这种手段做为他的作品的一个原则来使用，这不是偶然的。以休止符或一般休止形态出现的种种静默的最初形式已经出现在许多世纪以来的音乐中，它们都有自己独特的含义。这些休止的含义的确定是同围绕其周围出现的那些声音过程的含义有密切联系的；这种含义的确定是在它们之间相互关系之中得到实现的。

② 玛克斯·本斯(M·Bense)：《美学》，巴登-巴登，1965年版。

分相适应，在音乐中对声音因素的“理解”存在于以下几个方面：1，物理方面，在音乐中相当于对声音的感性印象，它的时值、音色、音高；2，分解性因素方面，在音乐中相当于包含着单一性或多样性的较高一级的单位，其中包括音程关系、节奏、节拍关系。如果说第一个方面涉及到一些初级的感性印象的特质，那么，第二个方面则包含着声音过程中各部份间的那些最简单的关系。这个比较小的单位，它本身还不能成为意义的载体，路易斯·普利托在他的符号学著作中将它称之为基型①。音乐学家科奈夫在探讨历史风格问题时所使用的“基型”、“反基型”等术语可能正是从路易斯·普利托那里借鉴来的。②在符号学中比基型高一层次的就是符号了。由符号再构成更高一层的单位，也即词义。为了指明在词义之上的更高一层的单位，符号学家艾柯引进了一个术语，即“语义段”。3，语义段在音乐中相当于音阶、和弦、系列，也即是指音乐进行中的那些较高层次的部份。在这里，还可以存在不同的层次等级。各语义段的联结相当于音乐中的乐段，而音乐结构的最后一个层次是音乐作品的整体。听者只有在具有把握那些较低层次单位的能力时，才有可能去把握这个音乐作品的整体。4，通过约定化的符号表或特殊的字典可以认知的语言意义综合体，这在音乐中相当于具有描绘性的音响单元，关于这个问题我们在后面的论述中还将谈到。5，接受者在对符号和约定性的理解基础上产生的联想综合体，在音乐中则是指由特定的音乐体裁（如舞曲、葬礼进行曲等）所引起的联想总体。6，面对音乐作品的不同类型，接受者在意识形态方面产生

① 普利托：《表达物与信号》，波译本华沙1970年版第110页。

② 科奈夫：《音乐意义的理论》，载《音乐与教育》1972年第12期。

不同的想象，例如欣赏弥撒曲时听者便会进入特定的宗教表象的氛围中去，而当欣赏工人歌曲或贝多芬第九交响乐时，则完全是另外一种表象氛围。

在诗歌中，做为语言符号的字词，转变为诗的符号，而这些字词在同其他字词的上下文关系中是具有较大的多义性的；相反，在音乐中，一个动机在同其他动机的相互关系中其信息基本上是单义化的，而这种单义化在音乐结构的不断展开过程中会愈来愈加强。动机本身一般说来尚不会使听者感到对它有所“理解”，但是当这个动机同其他动机或它本身的变体发生关系时，该动机便具有了愈来愈清晰的意义了。各个组成部份的含义都将得到阐明。对于作曲家本人来说，在他的构思中对乐曲各个部份的含义是事先就已清楚了的。但是，对于听者来说则正相反，只有当他在音乐进程中把握住更多个部份之间的相互关系时，他才可能把握那些组成部份的含义，而这正是对音响过程诸方面理解的一个方面。所以当重复欣赏同一部音乐作品时，听者总是要依靠前次欣赏时对各组成部份之间关系的把握的。因此我们对一部作品听的次数愈多，就愈能更好的理解它，对其组成部份的理解也就更少多义性。当我们阅读一首诗时，对一段诗句的联想愈是广阔，这段诗句的信息负荷也就愈大。在音乐中则正相反。一部音乐作品的某一部份或整部音乐作品在信息涵义上愈是单义化，做为一种审美表达物它就愈是集中。在欣赏抽象派绘画时也发生与此相类似的情况。

以上谈到的理解问题包含着一个风格约定性问题，也即较低层次的构成单位之间的关系体系在不同的风格中是多种多样的。当我们谈论一种音乐风格时，必须具备以下前提：这一系列音乐

作品显示出彼此近似的结构原则，它体现在作品的最小单位之间的联结方式上，继而体现在较大的相当于语义段单位之间的相互关系上，直到体现在整部作品的形式结构原则上。音乐风格是这样一些构成单位的固定体系，这些构成单位能够成为意义的载体，并处于某种特定的相互关系中。音乐风格创造着更高层次的音乐结构，这种音乐结构的原则或法则应该是已经能够被人们所认知了的。对风格的认知成为听者在欣赏过程中形成自己的表象的基础，这种风格认知最终就成为创作者和接受者之间产生理解的基础。对一个时代的音乐风格的运用往往具有各自独特的方式，这就导致作曲家个人风格的产生，他一方面巩固着一个历史时期的风格，而另一方面又在冲击和扩展着这种风格。

对风格的诸构成因素之间关系的把握是我们所说的“音乐理解”的基本因素。这就是说，一位接受者听到一个音乐终止式时就必须把它做为一个终止式而不是做为某个新东西的开端去把握；当他听到一种转调时，就应该从它在整个作品中的真正意义和功能这个方面去理解；当他听到音乐中的休止时就得从它本来所具有的意义角度去领会等等。虽然从海顿到瓦格纳种种不同的风格约定中，转调具有多种形式和不同的含义，但是，它毕竟总是向一种新的调性领域的过渡，听者总是应该从这个意义上去“理解”它。

接受者的体系就其同音乐传达物之间关系来讲，是非常复杂的。任何一个具有不同水平的接受者在理解音乐时都可能发生曲解，对于一部音乐作品很难说有一种唯一的、“一致的”理解。

对于在音乐传达物的提供者和接受者之间的理解来说，最基本的东西是使理解在其中介下得以实现的那些手段，进行传递的

各个构成单位之间关系的综合体以及对它们产生作用的那些约定性。这些构成单位本身不可能成为音乐意义的载体，只有当它们同周围的音响上下文处于某种关系之中时才具有特定的意义。听者所具有的欣赏素养使这些构成单位对于听者来说具有了“逻辑性”的品格，也即具有了“可理解性”。没有这种欣赏素养，对于听者来说，它们就成了“非逻辑性”的“不可理解”的东西了。

音乐是一种多语义的传达物，也就是说，是非单义性的，它完全可能以多种方式被“理解”。音乐完全不象目前一般所认为的那样是“非语义性”。音乐具有某种“语义场”，它在细节上不确定，但在最一般最概括的性质上它是确定的。在某一个文化区域和某一个时代中，一个音乐传达物能唤起近似的“理解”反应。音乐的多语义性就在于：在听者那里唤起大致相同的概括性解释的同时，对其意义和表象的解释又可以是非常多样的。

还有另外一种情况。有许多音乐作品，它们使用的结构是一种没有内在必然性的约定化了的东西，因而也就不再是作曲家意识中某种独特东西的符号了。那些折衷性的、模仿性的第二流作品就正是这样。它们所使用的风格手段在它那个时代和环境中已经是被普遍核准和普遍理解的，这些手段在过去的作曲家的意向中曾经是有目的地使用的，而后来却成了一种音乐道具，已经不再是某种表达物的符号了。审美符号的生命是脆弱的，它们已经“风化”了。它们在发生变化的同时，也影响着听者欣赏态度的改变。每一代作曲家都创造了自己的音响公式，它在听众中广泛流行之后，往往就失去了自己的意义负荷，不再是意义的载体了。作曲家的态度同听众的态度常处在一种辩证的、动力性的关系之中，它们互为条件，相互影响，相互改变。

在某一种风格范围中去理解和确认多种互不相同的个人风格是可能的，但是，对一个时代的基本风格的理解永远是领会该时代作品的根本条件。的确，在不同的历史风格中常可以有相近似的结构原则，但是，在不同风格体系的音乐上下文中，它们可以具有完全不同的意义。有一些结构原则可以在一系列历史时期和风格中持续存在(例如在拉索和勋伯格的音乐中都使用模仿进行；在海顿和普罗柯菲耶夫的音乐中都使用对称结构等)。对这些互相近似的结构原则的理解使我们产生一种音乐风格历史延续的感觉，并加强我们的历史意识以促进对各种不同风格之间的联系的理解，但是，与此同时，对这种结构原则的理解也使这些结构因素本身的意义相对化了。对这些风格能否理解，其准则在于是否熟悉这些风格所具有的那些约定性因素。如果要使"理解"本身能具有一个正确的结果，音乐传达物的风格就必须同接受者的表象体系相适应。对约定的熟悉为在听者那里形成某种特定的接受体系创造了条件，他们的这种接受体系往往在他们所欣赏的作品中得到确认。各种接受体系本身都是某种约定，它是与周围环境相适应的产物。对于听众来说，这些约定是可以通过不断重复的音乐经验来得到和形成的。人们总是在不断地学习着新的约定，由此可以看到听众的音乐素养对于音乐理解是一个多么重要的决定性因素。在我们自己的表象中如果不具有对某一种类音乐风格的预先期待和了解，我们就无法理解这类音乐。在音乐作品的风格同听者的"风格期待"体系之间的距离愈大，理解这部作品的困难也就愈多。

音乐理解既包含风格的各个较低层次的构成因素，也包含涉及音乐作品更高层次部份的那些约定。在布拉姆斯的追随者同瓦

格纳的追随者之间的对立中，其赞同和不赞同所针对的其实只是另外一些因素：一些人主张勃拉姆斯音乐中的那种古典式的段落性和建筑性；而另一些人则主张瓦格纳音乐中的那种无穷无尽旋律的原则。而勃拉姆斯和瓦格纳在风格准则方面互相之间并没有很大偏离。

这里应该补充提到的是，一部音乐作品的某些段落和片断在意义上往往是比较清晰和确定的，而另一些段落和片断则不那么清晰和确定。在传统音乐中，那些在意义上比较凝聚集中的段落常常是那些主题段落，尽管其他非主题段落也有可能成为具有这种性质的段落。在标题性音乐中描绘性段落为具体对象的联想提供了一个跳板，而另一些段落则往往借助上述那种标志某种音乐外现象的段落使自己在某种程度上获得了语义性的表现。

在这种情况下，就面临着对音乐作品价值的评价问题。熟悉该音乐的约定性的听众总是倾向于对这部作品给予肯定的评价，因为这部作品的风格对于他们来说是可以理解的。人们之所以对新派音乐的价值常常给予否定的评价，是因为人们不熟悉这些新派作曲家所使用的那种约定性。他们依靠他们自己所具有的那种表象能力是无法把握这种音乐的意义的。这种音乐，对于他们的主观感受来说，已经“丧失了意义”，这仅仅是因为他们未能把握住这种音乐所要求他们把握的东西。发生这种情况完全不是由于先锋派作品自身的意义和美学价值方面的原因。毫无疑问，这时对音乐作品价值的评价取决于对这部作品的理解，取决于接受者同该传达物是处于怎样一种关系中：是否将该音响过程做为一个传达物来接受，是否接受它的约定性以及对这些约定性起制约作用的风格构成因素和结构；是把这一切都看做是某种新颖的、新鲜

的东西，还是把这一切都看做是某种过时的、陈旧的东西——所有这一切都影响着对这个音乐传达物的价值的总的看法。在我们这个时代，常常决定着音乐作品评价的那种风格新颖感是一个非常重要的因素。

我们已经指出过，音响过程的一些片断完全不一定是信息的传递者，它们常常做为一种空洞的东西被使用而不是意义的载体。这就产生一个问题：接受者如何去区分哪些是确实具有意义价值的结构，而哪些则不是。对这个问题我们暂且先不回答。存在着这样的事实，即任何一个时代的听众总是存在着上述这种区分。这个事实被以下的情况所证实了：大师们的许多作品被人们接受了、承认了，而另一些作品，即使它采用了当时流行的风格而一度被赞扬，但后来却被视为派生性的作品而被抛弃了。这种“派生性”的实质正在于这种音乐作品所采用的风格体系是从信息储存库那里征用来的。将以上两种情况加以严格的区分往往是不可能的。斯克里亚宾青年时期的创作中存在着的那种肖邦化的东西，毫无疑问是从肖邦的个人风格手段那里接受过来的。但直到今天，对于听众来说，这些东西的意义和感情特质都并没有丧失，而仍然做为一个审美传达物存在着。在里亚多夫的创作中也同样从肖邦的风格那里接受了不少东西，但这种东西却成为失去了生命力的、僵死的对过去的符号体系的重复了。

具有丰富的信息内涵的音乐表达方式不是在空白的历史空间中发展起来的，而是基于对过去风格的熟悉程度以及同过去风格的关系。新的表述方式常同现存表现手段相对立，甚至当这种新的表述方式本身已经很快成为一种有效的音乐形式，比起那种模仿性的表述方式在表现其意义上更为成功的时候，也是如此。新的风

格，只有当它成为特定时期特定环境中听众的表象储备的一部份的时候，它才能被人们所接受。从我们自身的经验可以看到，对那些新的约定性要有一个学习的过程。因此，要达到对一种新风格的理解就需要经历一些不同的阶段。当我们将一部先锋派作品听了十遍之后就会发现只听一、两遍时被忽略了的那些新的内涵和意义。因此，在一个时代的先锋派创作体系同与之相适应的那个时代听众的"接受体系"之间必然会出现一定的时间距离，在这段时间中接受者的表象才得以形成并实现稳定。对一种新类型音乐的"理解"常有赖于此。

要实现这种理解，听众一般都要通过对该风格的各种不同的个人处理方法的认知来达到，而这些不同的处理方法在一定的时代和环境中，在一定程度上是同主体间的历史约定符号体系相游离的。个人风格常常被模仿，这便导致产生娇揉造作的格调，直到这种风格被另外一些较为新颖的、更能同时代情感需要相适应的风格所代替时为止。诸种个人风格迫使听众对该时代共同的风格做多样的解释和理解。这些个人风格本身正是"大的体系框架中的体系"，是对意义及其表现形式的某种选择。这便使我们能感觉到在舒曼和肖邦之间的个人风格的区别，但同时我们也知道这两种个人风格是代表着同一个浪漫主义声音构成体系的。

我们的审美体验必须从根本上确信这样一个事实，即在与一个审美传达物接触过程中使我们的注意力最集中的那个东西往往也正是在这个审美传达物中所包含着的独特的内容。这也是对这个审美传达物中所包含的多种因素的选择的结果，这种情况的发生在音乐中比在其他艺术中要广泛得多。

在每一种个人风格中我们都能发现其中存在着一种主体间风

格的约定性公式。所谓有创造性的人，也就是那些能创造出不同于这些约定的新东西的人。但是，我们称之为自由的创造性的东西，永远是艺术家与社会之间，作者与其所从属的社会群体的接受体系之间的某种妥协。这些有创造性的作曲家们常常使现存的风格发生新的变革。这些变革常常只是对旧的风格符号体系的不很大的改变，使某些构成因素占优势，对这些因素采用一些新的处理方法等。这样，在音乐表述的各种不同层次上，这些变革就有可能做为一种新的个人风格或新的时代风格被听者所接受。这样的情况也是时常发生的：使用的仍然是旧的手段，然而是在一种新的情势下来使用。例如我们可以在潘德列茨基的作品中看到许多过去不同历史时期的古老风格因素，但却是以一种新的方式被使用，诸如格莱戈里圣咏的乐句、象征着完美性和鲜明性的大三和弦，城堡中的中世纪调式旋律，教堂合唱中的自然音体系，或是诸如受难乐、弥撒、晨祷乐、圣母哀悼曲等音乐体裁，这一切在很久前都具有自己独特的含义，引起具有不同意识形态性质的种种独特的联想，而如今在潘德列茨基的音乐中它们则是在另一种风格和约定性的基础上发挥它们的功能，它们已经成为潘德列茨基自己作品的基质了。

接受旧风格的因素，将它们运用到新的体系中来，这是做为新风格对立物的旧风格演进的基础。旧的东西可以以不同的方式在新的框架中发挥作用。存在着复风格“层次”的处理问题，如果听者想要理解这样的音乐作品，就必须在接受过程中具有一个正确的方法。我们可以以变奏曲形式为例。在这种体裁的作品中主题做为全曲的核心，它常常是建立在某个历史风格的基础之上的，而且这个主题在其一系列变奏中它的每一次变化都必须能使

听者识别出它本来的面貌，例如在勃拉姆斯或瑞格的变奏曲的风格结构中能识别出亨德尔或是海顿的风格来。在这种形式中，主题的准风格应该不断地通过新风格显露出来，而这两种风格的交织对于听者来说就成了一个具有独特性质的问题，也即两种风格体系在同时起作用。如果听者要想“真正地”理解它的话，就必须在作品进行过程中能够识别出这两种不同的风格来，把握住这两种风格的同时作用。

将约定性上各不相同的两种风格交织在一起的另一种类型是各种风格模拟和风格拟古。它的原则是将各种过去的旧风格加以当代化。这种情况在不同的作曲家那里是以各种各样不同的方式出现的。风格模拟的做法取决于对不同种类的准风格的多种多样因素的使用。亨德米特是一种做法，中期的斯特拉文斯基是另一种做法，而巴采维奇则完全又是另一种做法，后者是将她自已的风格同巴罗克风格有机地直接综合在一起了。要想把握住这种作品中两种风格体系之间的真正关系，就要求特定的形式意识，特定的欣赏态度。如要正确的理解这种作品，听者就必须能识别出调节着同现代音乐风格相合作的方式的那种准风格和诸种约定性因素；同时还必须在自已的表象中进行一种比较，区分出哪些是属于准风格范畴的东西，并把握住它同作品实际音响实体之间的关系。这就要求做到：第一，熟悉各种不同历史风格，第二，正确把握这些历史风格的能力，第三，把握住两种交织在一起的风格约定的相互关系。

要想“理解”这种类型的音乐作品（如斯特拉文斯基的《普契奈拉》），就必须将这类作品做为巴罗克风格范畴的一种再创造来看待，而不能把它看做是18世纪产生的作品。把握这种类型的音乐

必须以具有广泛的历史意识做为前提。没有这个前提，对这类作品的理解是不可能实现的。想要真正地理解新古典主义或新巴罗克主义的作品就必须在这些作品中抓住什么是过去的风格约定，什么是现代的风格约定。旧风格的构成因素这时成为了一种模式，在它的周围以各种可能的方式繁殖出新风格的构成因素。我们必须把音乐作品做为一种多层性的、多风格性的东西来理解。两种相互交织在一起的风格之间的关系可以是多种多样的：或者是准风格、也即原来的模式性的东西占主导地位，而该模式的风格模拟占从属地位；或是只采用原来模式的部份特征（如动机演进技法，机械性的运动、配器类型）而其他构成因素则属于现代性的表述方式(如垂直性结构，调性处理方式等)。我们在巴采维奇的十二音体系风格的作品中可以感觉到属于巴罗克风格的那种不停顿类型和运动的形成方式。

但是接受者的领悟系统也参与对作品整体的把握。对一部过去时代的作品的理解要取决于我们是否能够把由该作品所代表的那种结构体系同我们记忆中的许多体系中的一种体系联系起来。如果我们能在其本源连系中去把握该作品的风格，也就是将它看做是过去的旧风格的延续和变体，或者把它看做是别种风格的对立物，那么，这时我们的理解就会是比较充分的。当我们在欣赏斯特拉文斯基的小提琴协奏曲时，如果能将它的巴罗克风格因素和早期古典主义因素以及它们同斯特拉文斯基本人风格之间的相互关系把握住的话，那么这将肯定比同我们的历史经验绝缘的方式更能理解这部作品。如果对这部作品新旧风格之间的对立丧失了理解，那么，对这部作品的结构的把握也将不能不是贫乏的。

这里有一种复杂的，然而却是无意识的比较活动在起作用；

当我们在欣赏这类作品时，这种比较活动总是存在于我们的意识之中。当我们去理解像音乐引文这样的现代的音乐现象时，这种比较活动是不可缺少的。这时如果我们缺乏历史意识，就不可能理解这种类型的音乐现象。

在拼构音乐中出现的那种音乐引文现象，同上述情况就有所不同了。现在的情况是，一个建立在旧风格基础上的音乐片段同一个建立在新风格体系基础之上的音乐传达物结合在一起了。在这里，音乐引文所代表的不仅仅是某种在历史上不同的风格，而且还代表着这种历史风格在**文化上的前后关系**。这种音乐引文与其说是在完成传达它自身所担负的信息功能，还不如说是在代表着被摘引的那位作曲家的完整的个人风格，以及这位作曲家所从属的那个文化-历史前后关系的整个综合体。巴赫音乐或是肖邦音乐的引文力求达到使人认出这是“巴赫的”音乐或是“肖邦的”音乐，同时也使人意识到这是“巴罗克的”象征或是“浪漫主义的”象征。因此，音乐引文给音乐作品带来了一种具有内在力度的新因素，这是单一风格的作品所从未有过的。在这种情况下，“理解”已经超越了音乐引文本身及其风格所表达的东西的界限。由于音乐进行的前后关系的不同，音乐引文的上述两种功能可能得到加强，也可能被削弱。对音乐引文的类型的理解和解释可能是极其多样的，有的音乐引文有严肃的意味，有的有讽刺的意味，而有的则与某种特定的联想连系在一起，等等。对音乐引文的功能的理解可能是正确的，也可能走了样，甚至未能理解。这一切都发生在风格理解的领域，并取决于听者对风格的熟悉程度。

但是，除了上述各种情况之外，还存在着对“理解”起决定作用的音乐传达物的另一个方面。这是指风格构成因素中较大块的

部份，也即音乐作品中的乐句、乐段、乐章、直至乐曲的整体。并不是所有的人在接受音乐时都能在各个水平线上掌握由各个部份构成的那个整体的。经验较少的听者一般停留在中等水平线上，能掌握各个段落乃至音乐主题的意义，但却没有能力去掌握例如奏鸣曲式中各段落、各主题之间的相互关系。在新的社会群体刚刚介入到音乐文化领域之后的时期中，往往是短小的音乐形式占优势地位。从发展上来看，音乐“理解”这个概念常常获得某种新的含义。除了有可能把握住风格的一些特性之外，还需要对较大型音乐作品中的具有意义的各种符号体系的功能有所了解，例如听一首赋格曲时就必须把它当做一首赋格曲来听，而不能把它当作一首组曲或奏鸣曲快板乐章来听。同样，在听一首舞曲和一部弥撒曲时就必须清楚它们是属于两种各自有各自特点的不同音乐体裁。换句话说，对于音乐理解来说，了解体裁约定是必不可少的。的确，我们听一首组曲或一首奏鸣曲快板乐章时可以不了解这些东西的整体结构，然而这时我们是谈不到对这些作品已经有了真正的理解的，既使我们对这些作品的风格和各个较小的组成因素有所了解，也是如此。从这个意义上讲，“理解”的程度可以是多种多样的。一个人可以把握住一首赋格曲的含义以及这个主题每一次的出现，但却把握不了这个主题随后的发展中各个部份中的相互关系；或者说一个人可以把握贝多芬田园交响曲各个乐章的含义，但却把握不了各个乐章的相互关系。这种情况在“理解”音乐作品的过程中是起着重要作用的。每个接受者之间常常会有很大的差别。在这种情况下，我们就不能说听者对他所欣赏的音乐作品已经有了充分正确的理解和相应的解释。

在音乐作品的接受过程中要求接受者每听一次这部作品时都

有一次新的解释活动，既使这位接受者对这部作品已经很熟悉，甚至在他的表象中这音乐将如何向前发展他都已经预先知道。对音乐作品的解释活动包含着自由的成份，而对一种音乐体裁的风格辨别却要求与这种风格的约定相符合。在这种自由的成份和相符合的要求之间常常产生一种富于动力性的积极的关系：对风格的解释是可以发生变化的，这取决于以下条件，即我们对该作品的接受活动是否能获得有效的成果（这种活动是可以影响我们同作品本身之间的关系的）。因此，对一部音乐作品每听一次都会给接受者带来某些更丰富的含义。如果说我们听音乐只是为了了解一部作品的风格以及它的一些细节，那么，我们就用不着对巴赫、莫扎特、肖邦的作品反复多次地重新去听了。在我们所熟悉的这些音响体系中，我们常常发现新的东西、新的含义；在这时我们自身似乎已经成为同上次听这部作品时不同的另一个人了。

这种情况似乎向我们揭示了音乐接受的机制，但是它同时也向我们揭示了音乐接受可以发生变更的机制。在任何音乐接受的底处都存在着一个在具有特定质的传达物同制约着听者表象的那些约定这二者之间的接触点。因此，对音乐的“理解”是可以发生变化的。对于各种不同的接受者来说，对与音乐作品有关的那些约定可以有很不同的理解方式；我们对同一部作品可以有互不相同的解释。另一方面，听者的接受态度由于同具有新风格的传达物的接触而不断地得到改造。这是因为每一部新的作品都在教会人们用另一种新的方式去理解它的“语言”，因为这新作品本身就在制定着一种新的约定。它的创新一旦被人们理解，它就使自己成为听者再去听别的作品时的一种范例和尺度，并同时对接受者到目前为止所具有的欣赏表象储备产生影响。在我们的表象中存在

着接受各种风格约定的可能性。对现代音乐风格的认知和掌握能使我们以另一种不同的方式去接受早期中世纪音乐，为此，就必须使我们的表象摆脱19世纪表象的模式

对一部作品的"理解"是听者在其熟悉的各种约定之间寻找平衡的摆动中实现的，这种摆动创造着同音乐作品及其新风格进行接触的独特方式。我们不能用衡量其和声价值的感觉去欣赏格莱戈里圣咏，同样，我们也不能以功能和声的感觉去欣赏威伯恩的音乐。我们可以设想，2500年的听众对待我们今天的先锋派音乐的态度同我们今天对待这种音乐的态度是不会相同的。同样，他们对待过去时代音乐作品的态度同我们今天对待过去时代音乐作品的态度也不会是相同的。

一部作品在被理解了的基础上能唤起接受者特定的情感，这是审美表达物的一种功能。只有当接受者的知觉活动能够使自己对特定结构的审美符号做出解释之后，他的感情反应才可能产生。音乐像其他艺术一样，在自己的历史发展过程中形成了它自己的刺激物体系，这些刺激物在不同的层次上唤起感情反应。在各种不同的风格中存在着多种多样的基本刺激物，诸如色彩、力度、速度以及各种结构原则等等。在不同的风格中，它们使听者产生不同的解释活动。

对作品的理解和领悟永远比音响过程本身所提供的东西要丰富得多。正像我们在前面已经指出过的，在对一个音乐传达物的理解中，包含着接受者复杂的文化情况，其中占首要地位的是我们现时的音乐经验，但除此之外还存在着一种更一般性的、音乐范围之外的经验，也即联想的综合体，没有它，对艺术作品的理解是不可能的。这些联想每一次都以其自己的方式使我们对作品

的"理解"染上了某种感情色彩，虽然从另一方面看这种"理解"在很大程度上决定着处于情感反应底处的那些解释活动。有没有音乐范围之外的联想，这在接触不同民族文明地域的音乐或不同历史时期的音乐时显示得最为鲜明。因为，在这时接受者已不具备对于正确地理解来说是最必要的那些联想综合体了。当我们听不同历史时期或不同民族地域的音乐例如印度的布拉姆歌调时，在我们的理解中缺乏听这种歌调时应有的那种音乐范围之外的联想，而它却是与印度的仪式乃至印度的时间概念等紧密联系在一起的。

我们还应该区分出音乐理解的另一个方面，也即来源于对音乐作品的解释活动的那个方面。音乐理解既然在一定程度上来源于将作品视为审美传达物，来源于对作品的风格和体裁特点的理解，来源于对某些音响结构的具体的"所指物"的认知，那么它同时在一定程度上也就来源自音乐理解必需由其伴随的那种解释活动。接受者通过这种解释活动，对作品的含义进行领悟比只通过对作品本身的听觉感受要宽阔得多。

在去听音乐会之前，我们常常通过印有作曲家名字的节目单知道那些作品该是属于什么样的风格范畴的，这对于我们解释理解这些作品是至关重要的。这张节目单使我们决定去还是不去听这场音乐会，这首先便是一种选择。如果音乐会演奏的曲目发生了变化，与节目单上不符，我们会感到意外。节目单上作曲家的名字和乐曲的名字是我们理解这些音乐作品的有利因素，使我们自己对风格约定的了解有可能同所听作品相符，实现对音乐作品的正确理解。作曲家的名字、作品的名字等从本体上说它们同作品是异源的，但它们对接受者理解作品却起着一定的作用，使听

者预先就有了思想准备，知道它所采用的是哪一种风格体系，从而对作品能有一个整体的理解和解释。这时接受者可能出现较长时间或较短时间的摇摆不定，也可能完全陷入错误。如果我们没有这样一份节目单，就可能完全搞错。有时在一瞬间我们会把一个假造的风格约定当成是真的，例如会把卡塞拉写的《斯卡拉蒂风格曲》当成是18世纪的作品。每一种风格，特别是历史上的风格，对于各种不同的解释方式来说，都是"开放性"的。特别是对古代音乐的"理解"或是对在风格上多多少少具有假造性的作品来说，这种"开放性"就可能更加强烈一些。在这种情况下产生的这种多种风格约定之间的相互冲突和撞击证明了接受古代音乐时所具有的复杂性质。

音乐理解问题还涉及到我们用于说明音乐作品特征的那些概念的问题。例如像"中古调式"这样的概念，对于14、15世纪和对于浪漫主义音乐来说，是代表完全不同性质的风格的。在不同的历史情况下，同一概念运用到另一风格类型中去以后，往往起着完全不同的作用。但是存在着某些类型的音乐作品，由于不同的特殊风格约定，它们在各个历史时期都具有由其自身功能确定的不变的意义。不管是13世纪的、还是19世纪的舞蹈音乐作品永远具有自己特定的语义场，这种语义场同不管是格莱戈里圣咏还是宗教改革时期新教圣咏的语义场是完全不同的。从音乐方面来理解宗教圣咏或舞曲，这并不意味着必需去联想祈祷行为或舞蹈动作，但是却应该将这些音乐传达物同与之相适应的表象—联想范围联系在一起，对这种表象—联想范围我们称之谓"语义场"。我们正是通过反复聆听作品来学习有关如何把握音乐作品审美含义的那些心理行为的规律的。同样的情况也体现在从非审美的含义

上对音乐作品的理解中。

理解一部音乐作品，这意味着要能把握住该作品各音响符号所指物的含义，而影响这种理解的，首先是该作品的标题和曲名。音乐体裁的名称在某种程度上只限制着我们对作品的表现性解释的范围；而音乐标题的名称则往往要宽得多。尽管这种标题就该作品所提供的语义场来说所提供的东西也是有限的，但它决定着接受者的联想范围（当然，听者也并非一定要具有这种联想范围）。在标题音乐中包含的信息是比较单义的，它能较强地标示出所指物的一些特征。但在非标题音乐中，也即在大部分严肃音乐中，音响符号甚至曲名都完全不能表示出任何特定的所指物。在巴罗克音乐里，也曾在持续几代的时间中存在过将音响符号同某些特定事物不自然地联系起来的尝试，这种情况当然就另当别论了。

如果说在图像性符号中我们可以找到这种审美符号同它所涉及的那个客体之间的天然相似之处的话，那么，在音乐中这种相似之处只能存在于具有明显描绘性的那些音乐动机之中，其中的相似点则体现在所指物的听觉—运动方面的特征上。这种相似性对于达到下述目的已经是足够了：即可以从语义上解释这些音乐动机，将意向引导到音响符号所指物上去。但是，既便一段音乐从整体上看是描绘性的，揭示了客体的某些特征，然而该所指物也只能具有很概括的性质。但是，音响符号必须赋予声音现象以足够的特性，以便使听者在它的基础上识别出已经通过其它途径（如曲名）提示出来的所指物。这种情况下，接受者的经验是必不可少的。一个在生活中从未听到过鸟鸣的人是无法在列斯皮基的《罗马之松》中听出鸟鸣的音响反映的。

在我的一篇旧论文《音乐是非语义性的艺术么?》中①，我曾试图指出音乐构思可以有三个本源：一，它可以是听觉现象或视觉现象的反映；这些音乐构思的结构是直接将外在音响特征或视觉的特征移置到音乐的声音材料上来的结果；二，它可以是将"AUSDRUCKSBEWEGUNGEN"②的形式，人的表情动作(哭泣、呻吟、笑、情感姿势等）的形式向音乐动机的移置，通过这种移置，这些音乐动机对于接受者来说具有了某种"语义"性质。第三，最后一个来源可以是该风格的典型的结构组合，其中不包括以上那两种所指物的内容，或者只是以某种方式模拟它们。可惜，我的这篇论文中提出的这个假说只能适用于15世纪至19世纪的音乐，而对古代的或现代的音乐来说却是不适用的。因此，当我提出了音乐语义学问题之后，便不再使用这个假说了。我所以要在这里提到它，是因为这个假说在解释标题音乐问题时仍然是适用的：在描绘性音乐动机结构的背后存在着与之所适应的概括形态的所指物，而作品的名称则往往使我们的联想将这些所指物同语义场联结起来。

这里还存在一个涉及本体论的重要问题：音乐作品的文字曲名，尽管它具有音乐范围之外的性质，它是否做为一个有机的组成部分而从属于这部音乐作品？事实是：作品的曲名，不管它是体裁性的还是标题性的，都能强烈地促进音乐理解，它确实不同于前面所提到过的对音乐传达物的审美意向或风格的认知。这种曲名有助于产生对特定所指物的意向，并从这个方面加深对音乐作品的"理解"。曲名本身源自文字符号，在概念上大致是单义的、

① 索·丽萨《音乐是非语义性的艺术么?》载《音乐季刊》1949年卷126—137页。

② 德文意为表情运动。——译注。

明确的，它在某种程度上使音响信息获得了语义确定性。曲名，在同音响传达物本身的关系上，是异源的，但是它同时却又与这个音响传达物联结在一起，从而使作品的某些结构甚至整个作品的所指物易于把握。没有《玛捷帕》这个曲名，我们就无法将李斯特这部交响诗的某些段落同马蹄声联系起来；同样，没有《阿莱吐扎的泉源》这个曲名，我们也就无法将席曼诺夫斯基的这部作品同其中体现的古代西西里岛的整个气氛联系起来。甚至那些客体性、具体性不太强的曲名也往往给音乐传达物带来具有鲜明含义的因素，在具体的客体性表象方面加强对作品的理解，而这个方面同我们以前所提到的那些方面是相当不同的。

《英雄》、《仲夏夜之梦》、《革命练习曲》这些曲名对于我们来说，比音响传达物本身意味着更多一些的东西。在我们的文化意识中，这些曲名的含义占据着完全不同的地位。当我们根据这些曲名去聆听这些作品时，我们就会赋予这些作品以不同于这些作品音响特性的另外一系列与此相关的特性，它建构着、加深着我们对音乐作品的理解①。

构成音乐理解的因素有两种：一是音乐性的因素，一是音乐之外的因素。后者可以成为理解的因素，但也可以不是必需的。这种情况在属于与作曲家不同的文化圈的听众中显得特别突出。

① 事实上，绘画作品也有自己的文字名称，这也证明了：图像指号也不是单义的，尽管这种指号具有具体的、容易认知的所指物。同样的情况也涉及到文学作品，只不过在文学作品中，书名与作品本身同属于一个本体范畴，而在造型艺术和音乐中则不是。在任何艺术中，只要它的符号是接受者的解释活动所期待的，那么，在这种艺术中名称便是必要的。正像我们已经指出的，在文学中书名是同源的，而在其他艺术中作品的名称对于作品整体来说则是异源的。也正是因为这种情况，我们才提出这样的问题：曲名是否是做为作品的一部分而从属于作品？

这些听众在接受这类作品时往往完全不能使自己进入对作品进行解释活动的状态，从而无法把握其语义场，甚至把自己引入一个完全错误的语义场中去。理解一部音乐作品需要具备这样一种历史前提，即要求他们的音乐理解活动能通过比较联想，通过对音乐传统的了解来担负起理解该音乐的任务。但是，同该作品处于不同文化圈子的听众却往往不具备这种历史前提。简单说来，或是缺乏接受一部音乐作品所必需的意义一致的解释，或者是这种解释被引导到一个不正确的方向上去，而这就决定了这种音乐对于这些听众来说是“无法理解”的。

有时也出现这样一种特殊情况，即音乐结构同语言符号的功能很相似，例如音乐中主导动机的运用就属于这类情况。这时，在作曲家的意向中主导动机的语义场比其它音乐结构的语义场要确切得多。因为音乐作品或舞台音乐作品中主导动机是做为完全确定的现象、情境、情感、表象来发挥作用的，也就是说是做为一个具有明显语义性的单位来发挥作用的。不管是瓦格纳乐剧总谱中其含义已用文字标明了的那一整套主导动机，还是柏辽兹标题性作品中那摆脱不掉的固定乐思(idēe fixe)都再好不过地证明了这一点。主导动机的这种显现是作曲家们按照语言指号所特有的方法来达到的。这种现象，我们早在古希腊的音乐净化说、巴罗克时期的华丽音型体系以及表现歌词内容的描绘性音乐动机中就已经看到了它的萌芽。至于主导动机，则主要是从音响形态方面在外形相似的原则上强调它所标志的那些现象(诸如《纽伦堡的名歌手》中的钟声、《女武神》中火焰的魔法和女武神的奔驶等)。这些主导动机在特定的音乐前后关系和舞台情境中的反复出现更加强了它们的标志功能。但是应该强调的是，这些主导动机同其

所指物之间并不存在持久性的联系。这同语言中的情况很不同，做为主导动机存在基础的那种约定其有效性通常只限于在一部作品中。但是，也存在着这样一些具有特殊价值的主导动机，它们获得了比较普遍的含义，例如歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中的特里斯坦和弦在《纽伦堡的名歌手》中出现；后来这个和弦又以其本来具有的那种情感含义在其他作曲家（诸如德彪西、贝尔格、布里顿）的作品中被运用。由特里斯坦和弦构成的这个音乐动机本来只是在瓦格纳这一部乐剧中使用的，但后来它的作用却超出了这部乐剧的范围。这种作法的目的正在于加强听众对音乐的理解。

这里还有一个问题：即音乐传达物同接受者之间的冲撞，这将导致一个具有辩证性质的过程。作曲家在选择音乐表现手段时总是从一定的思想体系出发的，这是指关于世界的知识的总体，它从属于特定的时代、民族、文明和社会集团。在这个总体中也包括当时的审美经验，有关音乐风格的知识，最终还有地域性的音乐文化。在音乐理解中包含着作曲家的思想体系与接受者的思想体系之间、两个世界之间的冲撞问题以及两种符号储备体系之间是否相符的问题。可能发生的冲撞具有巨大的多样性，而作曲家和听众之间在思想体系上完全不必非得是靠近的。两种不同思想体系的接触使多种不同的音乐理解方式、各种“交叉”、各种将起点和终点联结起来的“途径”成为可能。

我们看到，接受者——听者对音乐作品的解释作用体现在音乐理解的所有各个方面，并且使这种理解具有了各种不同类型。听众通过对音乐风格约定的多种多样的把握，通过情感反应和情感解释，通过对所指物的把握，直到思想体系解释，每一次都

在以不同的方式赋予作品以意义。

当作曲家的思想体系影响到他对体裁、风格的选择时，他的思想体系是容易被识别的。例如当一位作曲家一贯地使用民间性的准风格时，他同自己的地域文化的联系就是显而易见的了。这种情况我们已经在19世纪的斯拉夫音乐中看到过了；在20世纪西欧和苏联的西部加盟共和国音乐中，这种趋向也开始强烈起来。在上述两种情况中，特有的历史——思想体系条件都决定着作曲家们在他们的创作中运用这种因素。在选择特定的音乐体裁时，这种思想体系往往也以另一种形态体现出来，例如对传统的教堂音乐体裁的使用(潘德列茨基)就是今日的一个例证。因此，通过音乐所体现出来的作曲家的思想体系是以一种最概括的方式存在着的。对音乐作品的理解程度或不理解的程度取决于作曲家与听众之间在思想体系上以何种程度相互沟通。不能说只有虔诚的天主教徒才能理解帕莱斯特里那的音乐。但毫无疑问的是虔诚的天主教徒毕竟是以一种最接近于这位作曲家意向的方式来理解这位作曲家的音乐的。

必须补充指出的是，接受音乐时所处的外部环境在一定程度上也影响着对音乐作品的理解程度。例如在教堂中听帕莱斯特里那的弥撒曲或巴赫的受难乐，同在音乐厅中听这些作品肯定是不一样的。在前一种情况下，我们会将这部作品融合到它当初被构思时所笼罩的那种气氛中去，而在后一种情况下，却只能在某种程度上做到这一点。总之，在欣赏音乐作品时，这样或那样的外部环境往往是能够加强或削弱作曲家本来的意识形态意向的。

我们在领悟每一种音乐时，总是以某种意识形态——风格的角度为出发点的，这就使得对同一部作品的理解常常是以不同的

方式进行的。我们无法完全确切地理解一部作品它自身的、作曲家所赋予它的意义。我们在聆听一部当代的新音乐作品时，对其意识形态——风格的背景还不可能有确切的掌握，因为正像我们已经强调过的那样，当你了解了这部作品所处的历史-文化的、思想体系的背景时，你却不一定能很好地把握这部作品的风格范畴，这就势必在相当程度上削弱着你正确理解这部作品的可能性。对于过去时代的音乐，情况正相反。在我们自己的接受体系中这种古代风格是我们所熟悉的，但是同该风格所处的历史-意识形态情势之间却有很大的距离，这个距离就势必妨碍着我们对这部作品的理解活动。困难涉及到两个方面：或是不能采取一个正确的接受立场，或是对语义场不能做正确的解释。对音乐作品的理想的理解永远是不可能实现的。在音乐理解所涉及的许多方面中，总有一些方面会发生变形。我认为变形最小的是对距离我们最近的那一代人的音乐的理解，因为我们是在对于这一代作曲家来说是最典型的概念和感觉中熏陶出来的，是在这一代作曲家最典型的音乐表象中成长起来的，他们的独特的音乐风格已经进入了我们的接受体系的范围中来了。但既使这样，我们认为对音乐的理解也只能是接近于你所要理解的东西，而事实上是否达到了还是没有达到这种理解，对于我们来说终究是不能完全被验证的

风格与体裁在很大程度上可以标志着一种思想体系，这种情况可以从以下事实得到证明：即风格本身常常成为“联结”特定思想体系的基础。今天我们在听古代音乐特别是古代声乐作品时，不管它是属于哪一历史风格，往往使我们同宗教的表象联结起来。其实这是风格的次要的第二位的功能，其主要的功能是审美方面的。在历史上这种第二位的功能常常发生各种变化、削弱或颠倒。

在不同的思想体系情况下，对同一种风格可以有不同的理解角度。有时风格的第一位审美功能被第二位的意识形态功能所掩盖，例如玛受的经文歌主要是做为时代的标志、“中世纪”的代表、“哥特文化”，而不是做为具有自己的潜在信息内容的具体的、有独特个性的音乐作品来发挥自己的功能的。

还有一种因素同音乐理解的多方面性这个问题相联系 这个因素就是我们总是不正确地将对音乐理解问题的探讨只建立在对纯器乐作品，也即19世纪所谓的“绝对音乐”的分析上。我们应该知道，在一千年来的音乐文化中占百分之九十的是声乐曲或声乐-器乐曲。对这些音乐的理解是要依靠两个方面的相互作用的：即对歌词的理解和对音乐的理解。这是建立在两种完全不同的活动的基础之上的两种理解过程。这时，作品语言层的理解对音乐层的理解所产生的影响远远超过前面所提到的曲名、标题、主导动机方法等等。在歌词与音乐这两个理解过程之间相互作用的机制是非常复杂的，它导致：语言因素所起的意义作用也涉及到音乐作品的整个过程。语言文字层的意义是从自然语言中“直接”获得的，它赋予音响结构以明确的意义，成为一种注解，使理解变得容易了。音乐作品整体的语义场在语言确定的界限内得到巩固，而音乐则以自己的方式解释语言符号的同时，将这个界限扩大了。因此，理解是在两个方面展开它的活动的：一是有其自身规律的诗歌符号学所涉及的那个方面，另一个则是在我们的讨论中已经谈到过的音乐方面。

对舞台音乐的理解中，包含着对意义的三种理解，即舞台的意义、文字的意义和音乐的意义，这三种理解的相互作用的机制是怎样的，这是一个需要分别进行分析的问题。问题的复杂程度

在于：这时的理解取决于图像指号（舞台）、运动姿势和表情姿势的综合体①

由此，又产生了一个新的问题：对不同的音乐体裁，器乐、声乐、非舞台音乐、舞台音乐等都会具有不同的理解方式。这些不同体裁之间存在着相互影响。例如声乐作品中某些具有自己特点的意义经常进入我们的表象世界中来，成为加强对纯器乐作品的理解的手段（例如叹息动机等）。在浪漫主义时期形成的声乐抒情歌曲中，对器乐部分的意义的理解是建立在对歌曲中诗词的理解基础之上的；这种风格被移置到纯器乐形式、特别是器乐小品中来，成为理解这些作品的基础。由此可见门德尔逊的"无词歌"这个术语的产生绝不是偶然的。

在现代先锋派音乐中我们常常看到与此相反的过程：即在人声的使用中常常使它脱离原来带词的形态，丧失了语言的天然功能，丧失了语义功能，只做为一种纯音响来使用；因此对于这种声乐-器乐作品的音乐层来说，这种声乐音响具有很特殊的性质。在这种类型的作品中，正像在纯器乐作品中那样，其语义场具有相当宽阔的开放性质。

正像我们已经强调过的，音乐风格的历史让位也影响着音乐理解问题。风格做为审美价值的载体也会陈旧、过时。这是因为各种艺术表达形式都会面临时代的变化、人的变化，因而也会面临欣赏约定的变化。不管是当代的作品还是过去时代的作品都是如此。新的历史-文化情势使艺术具有了新的含义。作品与位于作

① 正像我在另一部著作（《电影音乐美学》科拉克夫1964年版）试图指出的，在电影中，对音乐的意义的理解是如此强烈地受到图像的制约，以至有时它完全不是做为一种音乐传达物而进入观众的意识的。

品底层的那种创造这部作品的意向之间的联系松弛了。在一定的时代中，这种联系能够被人们看清，但在其后的时代中这种联系就可能不为人们所觉察了。在音乐中这种联系不像在语言符号中那样具有那么强的约定性和持久性。

在一个时代中，音乐中的约定性同这些约定性的接受之间很接近，相互依附；但在另一个时代中，这种接近和相互依附就可能不再存在了。新的听众在欣赏过去时代的音乐时常常赋予了它们以新的含义。与作品产生的那个时代相适应的东西，如今对于新的听众来说已经不再起作用了。颇大的文化让位与历史让位把我们同产生过去作品的那个时代隔开了，把我们同欧洲外其他文化地域的作品隔离开了。我们在听过去时代的或外国的音乐时，我们会将这些作品同另外一些语义场联系起来，以另外一种很不相同的方式去解释和理解它们。当我们欣赏一种与我们的接受体系相适应的音乐时，我们不会在音乐理解这个问题上碰上很尖锐的问题，但是当我们面对一种同我们的接受体系完全不相适应的音乐时，我们就无法把握这些音乐的含义了。

在感受方式发生变化的基础上产生的艺术趣味风尚的变动是当代生活和经验(包括音乐经验)发挥作用的结果。这种变动决定着审美符号意义的改变，同时也决定着音响符号意义的改变。这种现象往往呈现得很强烈，这是因为在今天各种历史事件急剧地一个接一个地发生，而技术进步、社会运动、广泛普遍的交往范围等决定着风格约定的频繁、深刻的变化。

这个变化也具有自己的机制。为了把握新的音乐，就要求听者具有新的观察方式和感觉方式。这种新的方式在我们的表象中，正像科奈夫正确指出的那样，作为一种反基型（对于我们熟悉的

风格的基型来说）在形成着。我们对新音乐的理解是逐渐地在对旧约定（作为一种对立面）的了解的基础上发展起来的。对新音乐的理解要求我们把握新风格同旧风格之间的相互关系，把新风格看作旧风格的扩展、强化或否定。把握不住新旧风格之间的这种相互关系是很难理解作品中所体现的作曲家的意向和它所负载的信息的。

我们的时代是新手段发生急剧变化的时代，同时也是各种旧手段转变成为新含义的载体的时代。在这个时代的艺术中具有强烈的历史感和复风格意识。那些已经消失了的意识形态在新的风格约定中又重新活跃起来。我们可以将它们理解为或是严肃的、或是执拗的、讽刺的、怪诞的（如艾利克·萨蒂某一时期的创作）、或者从一个全新的接受立场自由地解释它们。各种音乐风格常常是波浪起伏式地在一个时期失去了生命力，而在过后的另一个时期又复苏起来，它们各自都具有自己的复兴的时期和泯灭的时期。新的风格也可以由于对新的意义和信息不适应而失去了自己的社会意义，但过了一阵子之后，它又可能再一次复苏，这时人们对它则有了不同于从前的新的理解。

但是，任何一种旧约定的复兴都是在另一种历史意识层中实现的，而不是原来风格的照样的重复。每一个新的听者在欣赏巴罗克时期或文艺复兴时期的音乐时，不仅是以那个时代的作曲手段和意识形态为前提，而且更以听者自己所处新时代的作曲手段和意识形态为基础。过去在历史上和审美上都曾经时兴的那些表现形式，今天则以一种与过去不同的方式在发挥其功能。这些过去的表现形式由于它已经同现代的接受体系交织在一起，从而获得了新的听觉解释。这种情况既发生在对拼构音乐、摘引音乐的

欣赏过程中，也发生在对古代音乐的欣赏过程中。只有那些很幼稚的听众才会认为自己欣赏这些作品时的感受同那些音乐主题或乐曲的原作者的感受是相同的。

人们常常去寻求发现古代音乐或异国情调音乐中的那些风格约定，而这种寻求本身在今天已经成为一种约定了。对被发现的古代音乐风格的任何重新解释都是可以预料到的，也是可以允许的。对逝去的一切东西要容忍和放行，这已成为今天的口号。对旧风格抱住不放或抛弃，这对我们的文化都不能起到革命性的作用。审美对象中所包含的复风格性以及它的多语义性，同对作品的各种可能的理解方式和解释方式具有同等的价值和意义，它们是现代的文化感觉的重要构成因素。我们经常在理解着不同时代、不同地域的音乐，但同时我们应该知道，我们是以多种不同的方式去理解的，每一个人都以自己的方式去理解，而对这些音乐的本质的理解是永远不能穷尽的。任何理解方式都是可以允许的，但任何一种理解方式都不可能是真正完美的。

是否存在着对于不同时代、风格、地域、人类不同发展阶段来说都是共同的那种固定不变的音乐接受机制？这是我们应该研究的问题。这些机制大约存在于听者同音乐作品接触的最初阶段中，也就是说听者将音响表达物做为自身具有审美意义的信号、符号、信息来接受。现代的文化人类学是倾向于接受这种类型的人类思维活动的。但是，我们更感兴趣的问题却是音乐接受的可变性因素，以及由此而产生的在时间和空间中理解音乐的多种多样的方式。我们并不排除存在着对于不同历史、地域的现象来说是共同的那种“理解”的基本范畴。

应该补充指出，音乐“理解”在前面提到的历史让位过程中

使我们意识到这样一个事实：即在不同的风格约定之间，也就是在历史发展过程中不同的音响结构原则之间，存在着充满动力性的联系。如果我们了解音乐的各历史环节之间的相互关系，我们便能理解这种音乐。只有当听众的历史-民族的表象视野包含多种风格约定时，才可能有比较充分的音乐理解。只有当我们能够领悟到是什么东西使它同那些风格约定相分离并与之相对立的时候，我们才能够领悟到是什么东西使它同那些风格约定相联系。古老的、年代久远的约定的消失和复活导致新的约定的产生。这样，在历史中什么东西也没有泯灭，而音乐理解的幅度则愈来愈广阔。只是，像我们已经强调过的那样，这种音乐理解永远不可能是完全相符的、完满的，是永远不可能被验证的。音乐理解总是创作者和接受者之间关系的结果。这种关系是无限多样的，是不断变化的。在我们的探讨中曾力求明确指出音乐理解具有不同的层面，而其中任何一个层面都不是稳定不变的。

我们指出过的音乐接受的那些各种层面是共同建立在接受过程的多种多样的方式上的。当我们正确地掌握了音乐中相互联系和基本构成因素的体系时，便开始进入对该音乐的理解了。音乐理解的标志在于这音乐对于听者来说已不再是无法领悟的、杂乱无章的噪音，而是一种意义的传达物。在每一代人中都在重复着对新的审美约定的逐渐习惯和同化的过程。这个过程进入社会意识中来，因此，这个过程具有社会性。

这里自然会产生一个问题：什么样的东西在人们看起来是导致杂乱无章的，而什么样的东西人们会认为它是可能被听众所接受的新的约定？对于不同的听众来说，这个界限位于不同的水平线上，因而这个界限问题涉及到心理学方面的问题。先锋派作品

本身也是各种各样的。有一些先锋派作品，尽管它的风格对于我们来说很生疏，但是我们在其中可以感觉到存在着某种构成的“原则”，而在另一些先锋派作品中其杂乱无章已达到如此程度，以至我们无法理解这种传达物。对某一个类型的先锋派音乐我们听得愈多，对它的理解也就愈多；逐渐地它就被我们所接受，与这种音乐相适应的表象的约定也就会得到加强。所以，通过逐渐习惯就可以学会去听每一种风格，并且理解它们。在一个时代，环境中最常用最流行的那种约定常常是无意识地渗入到我们听觉表象中来的。由此可以得出结论：不同历史时期、不同民族地域、不同社会环境中的表象必定是以多种多样的方式起着作用，因为它们往往都是建立在不同的音乐经验、不同的接受体系、不同的表象类型的基础上的。可以从不同的方面去扩展这种听觉表象，但是，总有一种接受类型对于它来说是占主导地位的。

音乐理解的障碍物存在于不同的方面：对一些人来说是历史的方面，对另一些已经克服了历史障碍的人来说，是不同民族的特殊符号体系方面。今天对我们来说，特别重要的是跨过先锋派音乐这个障碍物。新风格中的新的信息因素最好是在一系列人们已经熟悉的约定基础上被引进。新的、不易为人们所理解的因素的使用，必须依靠人们已经熟悉的、易于为人们所理解的那些因素的协助。先锋派音乐要想向听众传递些什么东西，就必须让听众知道这种音乐中包含的那些规则性的东西①。为了听众能意识

① 在序列音乐中，它的规则性的东西是人们所知道的，音响过程的那些基本因素在作品中每次出现时都不同，因为每一个建立在独立基础之上的这个音响过程，事实上都开创了一种唯独它自己才有的那种约定，尽管那些较大的段落的构成原则是共同的。从这里我们就可以找到原因来说明这种体系为什么难以在听众中被广泛接受，从而做为一个历史阶段的产物只能持续不长的时间。

到这些东西，现在的作曲家常常通过丰富的文字注释向听众进行阐述和解释 在听众对音乐表现的约定在自己的音乐意识中还没有形成一个体系这个过渡时期中 对音乐进行文字注释是这个时期的一种征兆性的标志。因此，在我们这个时代，容易得到社会理解的音乐仍然是那些没有极端地割断了同过去的表现手段之间的联系的那种音乐。同旧的约定完全隔断联系，就难免遭到听众的抛弃。这种冲突我们在从最古老的孔夫子、柏拉图的时代，经过中古时期修道院直到今天整个人类文化发展历史中都可以看到。那些完全没有考虑到社会表象体系（或者至少没有考虑到那些愿意接受新音乐的那些人的表象体系）的音乐，它必须考虑到自己至少在很长的时期中要被这个社会所抛弃。

每一种考虑到社会接受的艺术都要使自己从属于某种特定约定；从肯定的意义上讲，是要与这种约定相适应，从否定的意义上讲，是要破坏、抛弃现存的约定。在现代音乐中，缺乏明确的约定，音响构成的可能性很宽阔，很“开放”，这些都给与此相适应的接受体系的产生造成了困难。

一些带有约定性的音乐手段，由于音乐体裁的影响，常常染上某种语义性的色彩。例如特定的节奏创造了玛祖卡舞曲的约定，而另一种特定节奏则与葬礼进行曲的约定联系起来。破坏旧的约定（例如普罗柯菲耶夫将《战争与和平》中的波罗奈兹舞曲改为4拍子），是很久以来就被作曲家们所运用的一种艺术手法，它使接受者处于一种新的欣赏关系之中。像今天的爵士弥撒这种音乐现象就体现了两种音乐体裁的交织，并改变了两种体裁的约定发挥其功能的方式。

这里我们必须加以提醒的是，在音乐传达物中还存在着作曲

家与听众之间的一个非常重要的中间环节，这就是演奏，它是与听众对音乐的接受和理解方式相互依存的。演奏包括发生在听众的音乐接受之前演奏家的各个层次的活动。演奏家从自己这个方面赋予音响表达物以新的特性。音乐作品在还没有得到听众的解释之前，先经过演奏者的解释；在这个环节上音乐作品获得了一系列特征，这些特征影响着下一步听众对作品的理解。演奏关系到我们对作品的理解，它将这种理解引导到一个特定的方向上去，也就是引导到演奏家所体现出来的对作品理解的方向上去。罗·茵格尔顿从本体论的角度正确地指出了演奏的作用①，这种作用在我们现在讨论的问题中也具有自己的意义。口语中的音调往往能改变语词本身的含义，使它们具有诸如命令的、哀求的、热情的意味。同样，音乐作品的演奏也能赋予作品以多样的、细微的感情差别，在这个基础上才能实现听众对作品的解释。在不同的演奏中，同一部作品往往可以有多种多样的处理和解释。

记谱法是音响约定的一种视觉符号体系，它有时也试图通过像延长记号、力度记号、速度、文字、表情术语等等去标记演奏过程中的各种处理方式。乐谱符号体系这个问题，在现代音乐记谱法发生革命性变革的今天，是一个特殊的、非常重要的问题，对这个问题这里不准备加以讨论。但是，任何一种记谱法在历史上都是一种特定的符号体系，这证实了这样一个事实：音响约定的变化从来都是由记谱体系的变化伴随着②。今天先锋派作品中记谱法的多样性正是与新音乐的约定所具有的那种多样性和不稳

① 罗·茵格尔顿：《音乐作品及其同一性问题》载《美学研究》第二卷，华沙，1958年版第163—298页。

② 纳蒂兹：《音乐符号学中记谱法的地位》（手稿）。

定性相适应的。

我们从以上的论述中看到，从语义学的角度考察音乐，使音乐学得到了扩展，提出了一系列新的问题。事实上还可能提出更多的问题。语义美学为一般音乐美学开辟了新的发展前景。它使得我们能够跨出本体论的、心理学的、社会学的角度，在更加宽阔的视野中考察音乐。这种新的考察方法同社会学的理论保持着非常紧密的联系：对每一部艺术作品，我们都应该把它放到历史的背景中去考察，把它们看做是来自代表着特定时代、特定环境、特定社会群体的那些成员们的传达物；同时我们还应该看到，一部音乐作品的存在（正像一部戏剧作品那样）只有通过面对广大的接受者，也即面向公众的表演才可能实现。音乐，同其他任何一种文化产品一样，是历史上某种特定的意识形态的体现。它不能是别的什么东西，既然它是人的产品，而不是机器的产品（尽管机器产品的背后也是人——机器的制造者、设计者、使用者）。对音乐作品的理解来源自沟通过程中几个方面之间的辩证连系，即风格约定、它的各种类型、对这些类型的解释、作曲家的思想体系同接受方面的约定、听者的解释和思想体系之间的辩证连系。这些因素常常使音乐理解问题相对化了，使这些理解体现在审美符号的提供者和接受者这两极之间相互作用的过程之中。这二者之间有多少种接触和交织，就有多少种对该音乐的理解，既使这种接触是同一个“接受者”与“同一部”音乐作品之间的重复接触（它不会同前次接触完全相同）也是如此。

最后，应该强调的是，交际现象是一种过程，我们的音乐理解是各种各样的理解和理解之间的一种过渡。不存在什么绝对不变的结构，因为这些看来是不变的结构可以被我们以另一些方式

不断地加以重新理解；不存在任何不变的传达物，因为这些传达物"本身"就经常面临着不断变化着的新的接受方式。对作品的每一次新的接受，都在改变着我们的接受状态和对音乐的"理解"。我们的世界是一个充满动力性的、辩证的、流动的世界，它处于永恒的变化之中。在这个世界中，我们所能把握的那个阶段，也只不过是一个阶段、某个不断变化的事物的一个断横面而已。如果我们不愿看错我们正努力予以解释的这个现实，那么我们就必须永远记住赫拉克利特的那句名言："人不能两次踏进同一条河流。"

三、论音乐的价值

大约在一千五百年前，圣奥古斯丁就曾提出过音乐美学的一个根本问题：是因为它美，我们才喜欢它？还是因为我们喜欢它，它才是美的？在这个看来似乎是奇谈怪论的问题中，却包含着多少世纪来美学家们关于音乐价值问题的争论的本质。换句话也就是说：音乐美究竟是客观的，还是主观的？音乐作品的“美”，就像是绿色对于树叶、重量对于大理石块、形状对于花朵那样，是该作品本身的特性？还是说，它也是将自己的审美意向引入作品的人为该作品描绘的特性？这个问题直到今天还一直使艺术思想家们为之激动，因为它所涉及的不仅是音乐作品的问题，而且是整个艺术作品的问题。

同一部具有自身客观特性的作品，一些人喜欢它，认为它包含美的特性，具有审美价值；而另一些人则恰恰得出相反的结论。这样的事实如何理解？16世纪的人们所喜欢的作品，过了一百年或二百年后，人们不再喜欢它们而喜欢另一些作品了；或者相反，18世纪时人们已送入历史档案馆中去的东西，而今天却以其强大的生命力复生了，它抖掉档案库中的尘埃，闪耀出自己独特的、伟大的美。再进一步讲，生活在同一文化区域，属于同一社会群体的同一代人对同一部作品往往有不同的评价。一些人把当代的先锋派音乐看作是什么也不表现的噪音，与音乐没有任何

共同之处；而另一些人则在其中看到了一种决定着音乐未来发展的价值。这一切都如何解释？

对于价值科学来说，“各人有各人的趣味”，这句流行的话是不够的。这句话只证明了甚至连古代罗马人都已经感觉到审美判断的相对性了。然而如何去解释这种相对性？如何去解释这样一个问题：存在着这样一些作品，它们已经存在了许多世纪，然而对于不同时代，不同的社会群体，不同文明背景的人们来说，它们仍然具有不朽的审美价值。这样的事实又做何解释？

人类的爱好、音乐美的标准在不同的历史时期是不同的。随着生活条件的变化，人类的需要和人的意识都在发生变化。与此同时，创作中所表现的内容以及表现的形式也在发生变化。

在世界不同洲的不同文化区域中，音乐的价值标准也是不同的。一连演奏几小时的印度宗教仪式歌曲对于我们来说是陌生的，无法感受到它的美的价值；这种音乐的象征性的，魔法性的意义对于印度人评价其价值来说是十分重要的，而对于我们来说则是不可理解的。同样，我们的欧洲音乐对于东方的许多地区来说也是陌生的，也常常是不可理解的，而欧洲人还自信地以为这种音乐的价值标准是适用于全世界的！

即使在欧洲文化范围内，对音乐价值的评价方面也有区别，有时也处于矛盾中，并发生变化。巴赫在世时，他的创作被评价为纯理性主义的表现，只看到他在技巧上的本领。只要翻一翻约翰·瓦尔特1732年编写的辞典就可以确信这一点。巴赫的创作被人们遗忘了近八十年后，浪漫主义的兴起才重新发现了巴赫的伟大，发现了他作品的巨大的．无可争议的价值，这价值直到今天一直被人们所承认。本世纪近四十年来，人们对爱德华·华雷斯

的创作几乎一无所知，直到今天他才得到正确的评价。历史常常对过去所做的评价给予修正。我们不断地在过去的历史中发现我们有创造价值的东西，并赋予它们以应有的地位。但是对音乐价值评价的改变也表现在以下这个方面：在自己那个时代受到高度评价的创作，对于后代来说失去了自己的意义。例如对瓦格纳的崇拜在19世纪末甚至已经导致出现了这样一种局面，人们讽刺地称之为“瓦格纳刺激”，但是第一次大战后，这种崇拜热潮大幅度跌落了。与此同时，对当时未给予足够评价的勃拉姆斯的创作的承认却与日俱增。

甚至对同一部音乐作品的价值，在同一时代、同一环境中就可以有完全对立的判断，而评价者双方都是“主观上是正确的。”对于一些人来说这部作品有艺术价值，而对于另一些人来说则恰恰相反。然而，“音乐中的美”，音乐价值，难道竟是如此相对的么？

在音乐美学中，长时期以来在这个问题上存在两种观点。客观论的信奉者们到作品自身的物质材料和结构特性中去寻找美的特性的基础，用这些结构特性的变化来解释价值标准的变化。主观论的代表们则到听者与作品的关系中去寻找价值评价的基础。这两个派别都承认价值标准的历史可变性，但二者对此的解释不同。其实，音乐作品的客观结构特性正是听觉口味和欣赏方式的形成基础，它从自己这个方面决定着作品能不能被看作是一种价值。这里我们得到了一个主观因素和客观因素的接触点，这两种因素结合在一起，决定着价值评价的标准。

但是，客观论者们也承认，音乐作品的价值并不是像上文提到的那样以树叶的绿色、大理石块的重量这种方式提供给我们

的。价值的特性不是像某个客体的颜色或重量这种类型的特性，这种特性是不取决于是否有谁将自己的意向指向它的。音乐作品的价值永远是对于某个人的价值。只有当听者从审美的立场接受了该作品、并在体验的基础上发现了这个价值的时候，这音乐作品的价值才在对象中实现。

音乐作品的价值在于它在欣赏者们那里唤起共鸣的能力，它使欣赏者们产生一种愉悦的情感，这种情感既不同于任何由使用价值所唤起的那种情感，也不同于与道德价值相联系的那种情感。现代的价值科学将审美价值同道德价值、使用价值完全区别开来，认为它们是建立在不同的根据之上的。那么对于音乐来说，其价值的实质何在？其价值的基础又是什么？

某些价值可以持续存在几代人、几个世纪、几个历史时期，这个事实证明了存在着某些被我们视为有价值的音乐特性。然而，我们对一部音乐作品的评价又常常在发生变化，而且它们彼此可以很不相同，这就说明在音乐中存在着另外一些可变的特性。由此我们可以得出一个结论：我们所认定为音乐作品的价值的那种东西并不是一种简单的、初级的、不可再分的东西，而是由许多不同质的价值所组成，它本身就是一种构成物，一种结构。这个由不同质的价值所组成的综合体一方面是建立在作品的客观特性的基础上，另一方面又建立在相关特性的基础上。因此，一部音乐作品的价值具有客观—主观的性质。音乐作品的结构因素、也即物质材料、结构、音响方面的价值属于作品的自律的客观特性，而来源于作品功能的那些东西，来源于代表着该时代听众所确认的风格、体裁完美性的那些东西，以及来源于适应不同代人们需要的程度的那些东西则都属于作品的相关的特性，而这些东

西在每一个历史时期、每一个世代、每个不同环境中都是不同的。这种相关特性也决定着该作品是否有价值以及以什么方式呈现这种价值。巴赫的赋格在结构上的完美性、德彪西的《意象》的色彩品格、斯特拉文斯基的《春祭》的摩托式的动力性，这些都是存在于这些作品中的价值的基础，不管不同类型的听众是否将这些东西都视为价值。但是，对于17世纪舞蹈组曲或是帕列斯特里那的弥撒，我们今天对它们的功能价值的看法却与产生这些作品的那个时代对它们的看法完全不同了。不管是帕列斯特里那的弥撒、还是吕利的组曲，对于我们来说它们是纯粹的审美对象；对于现代听众来说，它的功能价值已经失去了自己的意义。由于听觉趣味和文化趣味的不同，我们是以另一种不同的方式去欣赏和评价这些作品的意义以及与此相类似的其他作品的意义的。

但是除了音乐作品的这些价值之外，还有另外一些价值，它们也属于相关价值这个范畴。我这里是指表现领域中的价值，以及那些与意义表达相联系的价值，它们是通过结构上的特性显示出来的。例如帕列斯特里那的弥撒的直观性，贝多芬《第九交响曲》的思想性，肖邦奏鸣曲的个性化的抒情戏剧性，施托克豪森的《青少年之歌》的戏剧性等。将上述这些作品同约翰·斯特劳斯的圆舞曲放在一起加以比较，就足以看出这些作品在价值和种类上的区别。正是在符号的、表现的价值这个层次中，在表达思想、情感、想象的类型中，我们可以看到划分严肃音乐与娱乐音乐的前提以及区分音乐的价值的方法。但是，音乐的价值的类型并不总是能够完全把握得住的，它们并不总是那么清晰。浪漫派的表现性也好，形而上学宗教的直观性也好，有时也未必能为现代的听众所理解，其价值仍是具有相对性的；对于一些听众来说，作品

的价值能够显现出来，而对另一些听众则不能。

正如我们所看到的，每一部音乐作品都是多价值的，它的整体价值是由不同类型的价值所组成，其中有些价值可能为听众所理解，但也并不是必须为听众所理解。构成作品最终价值的多种多样的价值为我们解释了为什么对同一部作品的评价具有相对性。上面提到，不同类型的价值中，只要其中有一种发生了变化，就会改变它们的总体结构。在音乐厅中听帕列斯特里那或拉索的弥撒，同在做祈祷仪式上听这些作品，我们在感受方式上是不同的；在维也纳的爱乐大厅中听约翰·斯特劳斯的华尔兹，同我们随着这种舞曲跳舞时我们对华尔兹价值的评价同样会是完全不同的。

这里应该补充的是，在历史发展过程中不断地出现在另一个时代人们所不知道的新的价值类型，于是就不能再从过去的角度去评价作品了。这证明价值的标准可以是多样的，作品最终的价值具有综合的、可变的性质。

像到了19世纪才被充分发现的"古代音乐"的价值，以及实验性音乐的革新价值(这对评价现代音乐是很重要的)等等就都应该被归入新的、过去时代的人们所没有认识到的价值之列。

由赫尔德、莱辛、歌德、温克尔曼等人所激起的对历史的感受和理解，这是浪漫主义者的世界观所特有的，它使人们对"古代的"异样的东西感到一种由衷的喜悦，唤起了古代音乐作品的生命力。魏玛宫廷枢密官歌德对帕列斯特里那的推崇推动了古代音乐的伟大复兴，这证明古代音乐作为一种独特的价值已经得到了承认。在15、16世纪，人们演奏和欣赏的都是当时创作的音乐，对过去的遗产并不那么感兴趣。当时的功利主义将眼光只局限于当时的音乐创作。在巴赫的时代，曲目最多包括两代或三代作曲

家的作品，连拉索、帕列斯特里那、甚至序茨的音乐都很少有人演奏。这种现象使今天的听众感到惊奇，因为他们已经在欣赏着至少是六个世纪以来的音乐，正是在这些音乐中他们发现了古代音乐独特的美。

音乐的古代性价值也是一种相关性价值。它向今天的听众传递了关于另一些时代的人的知识，音乐风格的知识，激起了我们的兴趣和求知欲。这些作品在它自己的那个时代是并不具有、也不可能具有这些价值的，尽管它们曾经具有过其他价值。时间的距离使这种音乐成为上述那些价值的体现者。这些价值来源于比较，来源于该历史文化过程的价值意识，而古代音乐作品正是这个过程的构成因素。

在了解音乐发展进程的同时，今天的听众（大概十九世纪时的听众也已差不多如此）在古代音乐中还发现了另一些相关价值：一、它们对音乐风格演变所具有的意义；二、它们同当今世界图景之间可能有的联系；三、历史风格、也即文化遗产古迹在现今所具有的价值；四、它们的历史持续性的价值，这种历史持续性使作品能够得以重新被解释，并作为一种总体价值的载体多次回到生活中来。“新艺术”时期的经文歌、13世纪雷翁尼和培罗丁的作品正是以这种方式，即用我们“今天”的精神加以解释的方式仍然活在我们这个时代。我们今天听这些作品的方式，同13世纪的听众听这些作品的方式是完全不同的；我们已经将这些作品同化到我们的欣赏方式中来了。是我们通过这种方式伪造了这些作品吗？毫无疑问，是的，然而这是历史的权力，我们永远是通过我们自己的世界图景去体验过去的东西，在当代精神中将它加以改造。我们之前的一切人对于过去的一切音乐莫不如此。想从“当

今性”这个囚笼中逃脱出来是不可能的　我们必须懂得这个道理，以便使我们对过去音乐的评价真正能够达到相对化，当然这还不仅限于对音乐的评价，对许多别的事物也是如此。

对于我们今天来说，古代音乐作品的价值与它在自己那个时代所具有的价值在其结构上是完全不同的。这种情况在另外一种类型的价值、即革新价值中得到了证实。只有当人的意识能够强烈地感觉到风格的可变性是必然的时候，才可能承认这种可变性是一种价值。如果说古代音乐的价值，对于我们来说是源自我们意识到了它在音乐发展中起过的作用，那么，那种“革新的价值”则是有另外一种基质，即它预示了明天，预示了现时的今天也参予进去了的那个历史过程。关于古代音乐，我们知道它是从何而来，也知道它后来被引向了何方。然而新音乐则只向我们展示了它同本源的联系，这种联系常常表现为它同本源的对立。因此，先锋性作品的价值的持续性往往较短，对它的评价往往是摇摆不定的，这评价有时很快就被修正了。舒曼在他自己主编的音乐杂志《新音乐报》中曾经肯定过的作品中，也有的则在不是很长的时间后便消声匿迹了。

有一种见解看来是奇谈怪论，但它却是有道理的：以打破风格上的公式化为己任的革新，其价值只有当这种革新本身作为新历史阶段的一种风格已被人们所承认，它本身已经成为一种公式而不再被认为是一种革新时，才会充分地显示出来。只有当它还在探索什么、预示什么的时候，它才是一种革新，而当它已经取胜，已经被人们承认并找到了一种稳定的表现手段之后，它就不再是什么革新了。

革新的价值就在于，这种革新是一种巨大的实验，是一种“异

端”行为，对于现存的形式准则和表现准则来说，它是一种革命性的行为。但是也正是因为这个原因，这种价值往往很快就消失了：或是这种实验被人们所接受、所习惯了，成为一种新的风格，并在创造了自己的规范准则的同时已不再是什么新鲜的东西了；或是这种实验不成功，被历史抛弃了。这就是任何一个先锋者的一般命运，其与历史相对立的功能只能是一种短暂即逝的功能。但是这完全不意味着革新的作品就不能是持续存在的，相反，这些经受得住历史严峻考验的作品还具另外一种价值，即这些革新作品的成就所具有的价值，不管它是否还是新颖的，但却总是具有各个历史时代都承认的那些优点。

但是，革新并不是永远能被承认是一种价值。在巴罗克时期，是否能创作为人们所接受的卡农，是否能模仿当代有名的大师，曾经是作品价值的标准，就连塞巴斯蒂安·巴赫这样伟大的大师在他年轻时也不能不在创作上追随他的前辈们，诸如威塔利、阿尔比格诺尼、莱格林奇、弗罗贝尔格、斯威林克等人，这种现象不是偶然的。

在今天，被我们视为革新的那些东西是指创造老一代人所不知道的音乐手段，预示演进的过程，这过程通常是通过对现存规范的突变而实现的。瓦格纳的未来的音乐的概念就证明了他意识到了这种现象的本质。创造者的文化演进感为他们自己提出了新的任务：有意识地参与这个过程。革新的价值在于预示一种新的发展阶段，而不是服务于今天的需要。今天的需要永远是迟到的，它主要是以过去时代的作品为依据的音乐经验为基础的。革新的作品的对象是本来的听众。特别是，这种“未来主义”是打着当代的烙印的。在当代的先锋者当中，“实验”这个概念已成为一

种职业，它是“未来主义”的一种标志。这里我们所指的，不是实验的结果，也不是作品本身，而是行为的特定方式。实验音乐的价值是一种行为的价值，而不是作品的价值；同作品的审美价值不同，实验音乐的价值存在于另一个方面。当代的先锋派音乐正是在“实验”这个口号下得到发展的，它超出传统的创作行为已经很远了。玛蒂松所说的“乐思创意”和“修饰完成”却常常被计算机制造了出来。在电子音乐中，“机器”是新的声音材料的创造者；在以克塞纳基斯、希勒等人为代表的“偶然”音乐中，“机器”是模式的重新建构者、也即作品各个段落的创造者。作曲家只是对机器创造的各种可能性进行选择。

那么，这里还存在在浪漫主义时期被推崇的那种“个人风格”的价值么？在某种程度上，表现手段上的个人风格问题同过去一样是存在的。个人风格就在于作曲家在占主导地位的规范方面，在该历史民族、体裁的风格模式方面带来了某些独特的变革。尽管古典主义存在着一个互相近似的一般规范，但莫扎特就是莫扎特；虽然存在着一种典型的浪漫主义风格，但肖邦就是肖邦；巴托克则是不可重复的，他以他自己的方式代表着20世纪最初几十年的民间音乐潮流。个人风格是一种价值，即使这种创作从来也没有妄想得到革新的桂冠时也是如此。我们的时代正是这样高度评价勃拉姆斯的创作的，他被瓦格纳的革新所压制，在他那个时代被认为是贝多芬的模仿者。在评价瓦格纳的成就的时候，人们并没有忽略勃拉姆斯的古典主义特征。

经过了一定历史时期之后，个人风格的价值往往被淹没到历史的、民族的、体裁的风格价值之中去了。这时，共同的特征比个人的特征更为鲜明了，而个人特征则决定着该体裁、民族、时代风

格的面貌。德彪西正是这样，他的作品的价值成为音乐中的“法国性”的象征，成为印象主义风格的象征。个人成就的价值也具有历史的可变性，人们可以站在不同的视角去评价它。

站在承认音乐作品的多价值性立场，我们必须补充指出的是，艺术作品的价值不能仅仅归结于它的客观特性和上述的相关特性，也不能仅仅归结于它在音乐体裁，音乐风格发展过程中的地位和意义。还应该注意到它的独特的(也是相关的)一般文化价值，这种价值是一部音乐作品在该时代、该环境的文化整体范围中所具有的。音乐作品在成为该时期、该国家的人的表白，成为人类历史中时代和环境的见证时，它为这个文化带来了某种一般价值。我下面将对这个问题做一点解释。

用现代信息论的语言来说，任何一部艺术作品之中都蕴藏着某种表达的潜力，它从创造者——作曲家传递到接受者——听众。同时它以一种特定的发挥功能的方式在该社会文化场中创造了一个痕迹。这个痕迹可能具有多种力量和多种类型，它决定着作品在时间和空间中发生作用的范围和方式。杰苏阿尔德·达·威诺萨的牧歌、蒙特威尔弟的歌剧、巴赫的受难乐、贝多芬的交响曲、舒柏特的抒情歌曲、肖邦的钢琴小品都是例证，它们在人类意识中留下的痕迹是非常强烈的、广阔的、持久的。但是正如我们已经指出过的，这些痕迹可以被人们以不同方式来识别，不同时代、不同环境的人们都可以在其中重新找到某种价值，而这些价值是在这些人们自己的世界图景中存在的。人们承认，音乐对一般人类文化的这种作用是一种价值，它成为一般人类文化价值的一部分，它构成了作品的总体、综合价值。不同世代、不同时期、不同环境、不同文化区域、不同社会群体对这种价值的评价

都是不同的。正是由于这个原因，一部作品在不同时代、不同国家、不同文化中总是显示出不同面貌。一部作品愈能容许人们在对它的评价中做更多的解释，那么构成该作品综合特征的那些价值就持续得愈长久。

在本文中，我们不可能对构成音乐作品评价的那些价值因素进行详细的分析，也不可能对不同的社会群体（诸如欣赏能力比较幼稚的，只从感性、情感方面感受音乐的音乐迷们，或对音乐作品持认识、分析态度的专家们）评价音乐作品时的不同立场、态度进行详细的分析。在一篇论文中是不可能去解释所有这些复杂问题的。然而值得再一次强调指出的是，对音乐中的价值的本质所进行的这种探讨，对于那些正在为自己的地位而斗争、渴望获得长久价值的、本身具有"新的"、有时甚至是"革新"价值的现代音乐来说，都是非常重要的。

四、音乐中的历史意识及其在现代音乐文化中的作用

贝塞勒在他十几年前写的一篇文章中说过的一段话直到今天还保持着它的现实性，他说："历史的无处不在是今天情势的一个特征。格莱戈里圣咏，不仅在今天的宗教仪式中仍然存在着，而且是在19世纪——它作为纯音乐的时代——被发现的。……过去的东西对作曲家和听众仍然在起着作用……到处都存在着的过去的东西成了能判定我们今天情势的新的东西……对于作曲家和听众来说，过去的东西仍具有现实性，它无疑存在于音乐生活中的各个角落……只要我们翻开音乐史书，就会看到整个图景在发生着多么深刻的变化"① 将摘引的这段话的意思大胆地概括一下，就是：当代严肃音乐作曲家的创作，当代轻音乐的创作，也即当代音乐生活本身都表明现代人的历史意识正在经历着深刻的变化。

人类生活的一切现象，就其本质而言，是历史的，也就是说，是被自己的时代所决定，随时代而变化的。在音乐中也能感觉到这种变化，这是具有音乐中历史意识的前提或基础。

但是，历史的无处不在，作为历史的一个特征，只有到了对这种现象进行历史考察的时候，这种无处不在才呈现在我们面

① 贝塞勒：《16世纪的日常音乐与演出音乐》，载"音乐文献"，1959年第一、二册。

前。在历史过程和历史意识之间存在着一种相互牵涉的关系：历史过程产生历史意识，但是这个历史意识又正赋予了已逝去的历史过程以历史无处不在的性质。

历史意识这个概念是哲学史中的一个术语。不深入理解这个概念的含义就很难科学地断定它在现代音乐文化中所起的作用。因此，我们的探讨也就必须从一般意义上的历史意识的本质和意义这个问题入手。

音乐中的历史意识是文化遗产的一个构成因素，也就是以特定方式保存下来的、有关特定现象的修养的综合体的一个构成因素。对于音乐来说，这种历史意识是指对音乐作品采取一种审美的态度，把音乐作品理解为存在于它自身之外的人类意识构成因素的一种符号。这种历史意识中既包含对过去音乐的存在的承认，也包含作为当今历史阶段的“今日性”。艺术生活的当前过程也是历史，因为被理解为一个过程的每一个存在也就是历史。任何一种音乐产品都是关于创造了这种符号的人的信息。这些音乐产品产生自人通过声音符号同其他人进行交际的需要。我们是在现代符号学的含义上来使用诸如“信息”、“交际”、“符号”这些概念，而不是在旧的表情美学的释义学观念中来使用这些概念的。

任何艺术作品都是通过它们自己的一套约定符号体系来表达意义和信息的。特定文化的参与者正是在这个含义上去学习理解艺术作品，并在不同的范围和程度上去加强自己的修养，了解存在于艺术作品之外的大量丰富的各种现象，以求得到对艺术作品所表达的意义和信息的正确解释。人类相互理解方式的可能性是巨大的；作为各门艺术的手段的约定符号体系成为文化的一种基质。现代人在音乐方面的历史意识为掌握在音乐历史发展过程中

形成的多种多样音乐信息的约定符号体系打下了基础，同时也为获得正确理解这门艺术的能力打下基础。构成这种历史意识的，还有一些其他因素，对此我将在后面论及。

现代人的音乐历史意识是他们参与音乐文化的一种体现；我们应该把这种参与理解为听众的欣赏活动和创作者表现活动的总合。

各个不同人类群体和个人的历史意识都是可变的。在不同的时代和区域，这种历史意识包含着特定的信息场，也就是不同音乐历史时期的、决定着该社会的群体或个人智力结构的多种约定符号体系的储备。“信息场”涉及到不同时代、区域、民族、不同文明、不同种类的音乐。它是特定时代和环境中该社会群体所拥有的表象材料的储备。这个“信息场”的范围当然可能大些，也可能小些。它将表明音乐消费的可能性在时期上可能长些，也可能短些，在地域上可能只是欧洲范围的，也可能是欧洲之外的其他洲的或其他文明区的。但是，这个“信息场”永远具有自己的界限。超出这个界限，不被认知的约定符号体系的范围就会扩大。音乐中的历史意识的全部特性都是由此而产生的。

我们可以将历史意识理解为一个广阔的、具有声音特性的信息场，这个信息场是通过接触不同历史时期、不同时代、不同风格音乐的途径而被创造出来的。信息场在我们的意识中创造了多种音乐表象模式，它们相互之间都不相同；信息场也创造了不同的接受方式，它们随后被有意识地运用到接受各种不同的声音材料中去。在音乐历史意识的概念中还包含一种对本民族传统文化的从属感，此外还包含一种对音乐风格的连续感，也就是感觉到各种风格之间的相似性和差异性，以及由此而得到的关于风格的本

源和发展的时间顺序等方面的知识。

应该指出的是，我们的音乐历史意识永远只能是一种不充分的意识。构成我们的音乐历史意识的那些事实都不是、也不可能是完全的，我们通过音乐会节目、唱片、广播和通过自己的研究所接触的只是过去音乐的一部份。我们从整个过去的音乐中只选择了时代和环境的传统所能支配的那一部分，其中有一部分选择还是我们的个人爱好的结果。我们的经验在建立和加强着我们的音乐历史意识的某种结构，然后就将一旦完成了的选择保持下来。但是，对每一部新作品的认识都给这种音乐历史意识带来新的因素，因此，这种意识在一定程度上在扩展着，包含了愈来愈宽的、前所未知的、新的约定符号体系范围。与不同历史时期的多种多样的约定符号体系相适应的各种表象综合体一旦形成之后，我们通常便将它们运用到新认识的作品上去。对于我们来说，最重要的毕竟永远是我们自己生活于其中的那个声音现实：当我们在欣赏过去时代的作品时，总是将它放到现今时间中来，总会使它们“染上”我们自己当代的音乐意识。这样，我们就可以将过去的东西愈加具体化，使新的现实性渗入其中，而这种现时性当然也正在成为历史。因此，阿图罗·贝内迪蒂·米凯朗杰里必然是以一种不同于斯卡拉蒂的方式弹奏斯卡拉蒂的作品，而万达·兰多夫斯卡则必然又是以另一种方式弹奏斯卡拉蒂的作品。

决定着音乐历史意识范围的不仅是来自地域传统的掌握信息的状态，而且还有为这个音乐历史意识带来新因素的那些新内容的进入，正是这些东西改变着音乐历史意识的结构　于1957年发现的佩尔普林古乐谱中有九百多首作品，其中有几部不为人知的波兰早期巴罗克时期作曲家的作品，正是这个发现在我们的意识

中相当强烈地改变了我们同这个时代的关系。

我们对过去时代作品的理解是不会完满的，这不仅是由于我们所熟悉的作品的数量有限，而且还因为我们今天在阅读但丁的《神曲》时并不理解这部作品中所包含的全部政治寓意；同样，我们在欣赏巴赫的受难乐或康塔塔时，也不能充分掌握这些作品中所包含的信息，而对于我们今天这个时代的人们来说，通过这些作品中包含的那种音乐织体的审美理想是很难把握住那些信息的，至于涉及到其他距离我们更遥远的时代的风格、象征意义、同某种音乐外表象的联系等等就更难以把握了。我们在欣赏过去的东西时，常常将其中所蕴涵的该时代的语义因素剥去了。同样，我们在欣赏过去时代的音乐作品时也常常又将并非只是丰富了音响自身的那些音响信息剥去了，而对于过去时代音乐作品中的这种非声音因素，每一代人都是重新以不同的方式进行再理解的。

正像我们已经指出过的，我们的音乐历史意识的范围可以是相当广阔的，它可以涵括比较长的音乐历史时期，也可以涵括比较短的音乐历史时期。"信息场"的边界线是可以移动的：其底线常常位于过去时代的不同的深处，但是其上线的位置可能是多种多样的。例如，能够理解过去时代不同音乐风格的大量音乐听众却常常对自己时代的音乐不能理解，对"现代性"的理解处于不同的水平上。音乐意识可能在质的方面受到限制，例如大量音乐听众在爵士音乐中或硬壳虫乐队方面有很好的感受能力，但是他们却不想接触布列兹、施托克豪森或潘德列茨基的音乐。此外，历史意识，对于欧洲不同民族的听众来说，也显示出细节上的区别。例如柏辽兹的地位在法国人的意识中同在波兰人的意识中是

会有某些不同的；而肖邦的地位在波兰人的历史意识中同在德国人的历史意识中也是不一样的。

在我们的音乐历史意识“信息场”的流动界限的范围中，出现了某些“凝聚地带”，也就是说，人们同他们所熟悉的音乐风格和音乐发展时期比起他们所不熟悉的总要近些。对于我们欧洲人来说，这样的凝聚地带是欧洲音乐，而对于印度人来说，即使他们也熟悉欧洲音乐，但这样的凝聚地带则主要是印度音乐。与此相似的是，对于现代的音乐爱好者来说，其凝聚地带多半是巴罗克时期、古典主义时期、浪漫主义时期的音乐，而中世纪音乐则要微弱得多了。

我们的音乐历史意识的主要特征是多元性，这在时间方面和空间方面都是如此。

我们必须看到，音乐历史意识本身是一种历史性的东西，也就是说，在不同的历史时期中，音乐历史意识是不同的。有过这样的历史时期，其间根本没有出现音乐历史意识。诚然，孔夫子和柏拉图都曾用新的更完美更高尚的仪式音乐来反对旧的音乐；而菲利浦·德·威特利则用“新艺术”去反对过去的东西，但是却不应该从这里去寻找真正的历史意识。恐怕只有到了文艺复兴时期，我们才能看到历史意识的本源，在这个时期里，新的创造从古希腊的戏剧中获得了推动力。这并不是说接受了古希腊时代的风格（其实在当时人们还没能通过古代音乐残迹了解到任何东西）而只不过是追求和体现古希腊哲学家们在著作中所表达的思想观念而已。17、18世纪的音乐会节目主要还都是当时创作的作品。

18世纪中，总的历史感增强了，赫尔德① 的历史哲学正体现

① 赫尔德：《人类历史哲学的观念》，柏林—魏玛，1965年版。

了这一点，而真正的音乐历史意识的发展已经是在19世纪了。浪漫主义者们被已逝去的东西的魅力所吸引，他们渴望过去的东西能够得到再生。各民族音乐文化的发展使他们进一步要求对自己音乐遗产的价值进行历史论证和强调，而历史音乐学的发展出色地使这种历史态度得到了加强。

从19世纪中叶起，音乐历史意识具有了新的特征：在瓦格纳的“未来音乐”概念中出现了新旧对立，也即音乐中进步和保守相对立的概念。新的时代感表现在：这种音乐历史意识不仅涉及到过去，而且也涉及到未来，而这未来则被理解为潜在的历史。这样，音乐中的历史意识便包含了按时间线索来说两个不同的、无止境的领域，即过去和未来，而这一特征在20世纪体现得更为强烈。

19世纪在年代深度方面也扩展了音乐历史意识。在19世纪前半叶，人们的音乐历史意识只达到巴罗克时期的音乐，对于杜费和约斯堪则还无人知晓，即使是帕莱斯特里那，人们也只是把他看作是一种传统，不是从创作角度而是从一个学派的角度来研究他。到了20世纪，年代的深度就伸延到更远了。这不仅体现在欣赏方面，也体现在音乐创作领域。勃拉姆斯采用了经文歌形式(作品 29、作品 74)；李斯特在《基督》清唱剧中出色地运用了拟古方法；瓦格纳在《帕西法尔》(格拉阿尔的动机)和《名歌手》中使用了模仿古代音乐的段落；布鲁克纳在他的交响曲和宗教音乐中使用了圣咏声部；胡果·沃尔夫在他的《昔日的形象》中将拟古的手法运用到抒情歌曲中来；而普菲茨纳则在他的《帕莱斯特里那》中将同样的手法运用到歌剧体裁中。

构成音乐中的历史意识不仅有感性因素，以及多种多样的历

史风格，而且还有某种理性因素，那就是人们深信每一部音乐作品都揭示了无限的“过去”，都蕴含了整个历史，都向人们描述了关于这部作品的过去年代。这里，我们感受到了人类音乐文化的整个延续。

还有一点需要指出的是，我们在聆听过去的音乐时，常常有一个先验的前提，即人类某种不变的东西经常在起着作用。文化、艺术、语言等等这些概念的存在都是建立在下面这样一个前提之上，即人出于其本性有一种通过不同的形式同另一些人交往的要求。音乐正是这种种不同形式中的一种形式，它具有特定的情感、认识、思想的范围。将这些“人类特征”总合起来，我们就可以理解人类在表白方式上的种种历史的和个人的变化这个问题。在这个前提下，我们去观察不同历史时期、不同文化背景的音乐，在其中首先找到那些共同的、最具人类普遍性的东西。这也许就是人类为什么总是要去探索不同历史时代的、不同文化背景艺术的原因之一。

我们不应忽略这样一个事实，即我们的音乐历史意识是建立在某种内在矛盾之上的。这表现在：当我们欣赏一部过去时代的作品时，不可能将其中属于过去时代的东西同我们作为一个现代人所具有的音乐表象这二者完全分割开来。在同作品接触的过程中，我们不可能排除自己，不可能排除我们同过去进行对话的意识。音乐历史意识是体现着我们同过去时代音乐作品之间的今日的关系，我们是以今日的眼光去看待过去的作品的。这种“今天”和“昨天”之间的不可避免的交织使一切历史意识都相对化了，其中包括音乐中的历史意识。今天必须承担昨天的东西，而昨天的东西是通过今天而被理解的。这种理解本身则总是在不断变化着，

因为随着时间的流逝，“今日性”也在变化着。在不断变化着的“现时”中，过去时代作品所发挥的功能也在不断地变化着。

过去时代的音乐作品对于我们来说不仅仅是它那个时代的文献，我们总是以我们自己这个时代的音乐表象范畴来对待它们的。而我们又能够用不同于对待当代音乐的那种原则来理解它们，这正体现了我们在音乐方面所具有的历史意识。这里对逝去的东西的重新体验，正如R.A.柯林伍德所说，是“对过去体验的再规定”①。这完全不会影响历史的进程，不会影响风格的进步和演变。恰恰相反，今天的人们能意识到音乐现象的前所未有的变化，这正是现代音乐中所发生的愈加迅速变化的一种推动力。这样，正如我们所看到的，这种深入历史深处的音乐历史意识对当今和未来的影响正是这种意识的一种附带产物。

因此，我们对文化的参与也就是对许多世纪以来的、许多演进过程的文化的参与，尽管这些文化是通过今天的意识加以解释的，而这个“今天”也应该被理解为历史的一个阶段，它是“昨天”与“明天”之间的接触点，是还存在的东西与刚刚开始的东西之间的接触点。

整个音乐历史的广阔天地正是我们的音乐历史意识的对象。这种无所不在的历史意识赋予我们的历史感以独特的性质。正像我们已经强调过的，在这种历史感中也包含着感性因素，它是理性因素、概念因素的基础。这里还存在着某种发展延续的意识，我们常常把它作为自己的传统来看待；与此同时还存在着另一些发展过程的意识，而我们要参与这个过程往往是很困难的，甚至

① 见柯林伍德的《艺术原理》第215页，伦敦，1938年版。

是不可能的。音乐历史意识具有时间和空间性质，它受到时间和空间两个方面的限制；但是，在这两个方面它都以不同的程度延伸了。

由于音乐历史意识所具有的上述这两个因素，在我们的意识中常常产生音乐思维体系的多元感，不同的音乐思维体系是同等重要的，每一个时代、每一个环境都有与它们自己相适应的这种体系。关于各种演进过程都具有同等重要性这个问题，J.费蒂斯曾经说过这样一句话："艺术不是在发展，而是在变革。"①

我们不可能直接去体验音乐历史延续中的动态，我们最多只能去观察构成不同延续过程的那些作品之间的某些共同点或不同点。但是我们可以从概念上去把握这种延续性。演进意识，作为音乐历史中最重要的规律，是一种概念因素，但它是建立在我们对各种音乐历史材料的经验之上的。审美的人变成历史审美的人，审美者变成历史审美者，这样的审美者不是孤立地将对象只看成是它自身，而是将它看成是一个过程的构成因素，这个过程反映着人自身所发生的变化。

从某种角度来说，我们的音乐历史意识中所包含的概念因素对我们的音乐接受起着巨大的作用，例如在音乐认识过程中，审美态度的有意识的多元性常常对我们有很大的帮助，例如能使我们将某些现象归入"巴罗克"，而将另一些现象归入"中世纪"或"文艺复兴"，而这种归类就会使我们的音乐认识在总的理性解释方面得到补充。当然，这种认知的程度可以是多种多样的：从通过对作曲家风格的把握去判明历史时期的风格，直到对作品独特

---

① 见费蒂斯的《音乐通史》，巴黎，1967—1976第一卷。

风格的认知。我们能将所提供的音响信息加以整理，并对它们进行正确的、概念上的分类和联想性的解释。因而，这种被提供的音响信息也就更加充实了。柯林伍德曾经指出，这种历史想象力是"介于感性认知和理性认知之间的不同的经验领域"①。的确，对于音乐历史意识来说，历史想象力具有认知分类的功能。如果这种想象力同时又能建立在对该音乐的某种知识上，那么，对该音乐的体验的强度势必会得到加强；这就如同对该音乐的审美认知的加强会加深历史研究者们的观念认识一样。

值得补充指出的是，历史音乐学在发现新的音乐资料后付之出版，并对不同时代音乐的演奏风格进行研究的同时，对上述充满历史精神的态度的加强起了很大的作用。由于承认每一个时代、每一种风格、每一个历史延续都有自己的评价标准，并将我们的认识作为一种历史可变的东西加以相对化，这便加强了我们思维的相对性模式。

对不同时代、不同文化、不同音乐风格、体裁的表达的理解范围愈加丰富，以及由此而带来的我们的历史意识的多元化，这一切都毫无疑问地体现了音乐历史意识的价值。一个具有发达历史意识的现代的音乐欣赏者是否能掌握多种音乐语言并适当地使用它们，这取决于他所接触的音乐是什么类型的音乐，以及是持一种什么样的接受态度。

此外，人们的音乐历史意识总是在他们不断要求认识自己的过去这种土壤上生长起来的。这里所产生的"历史感受"不仅仅涉及过去的音乐作品本身。对作品同其时代之间的关系的知识了解

---

① 见柯林伍德：《艺术原理》215页。

得愈多，这种历史感受就愈加强烈。

音乐历史意识是一种非常复杂的现象，它涉及到我们心理的不同方面，其功能也是多种多样的。在音乐接受这个领域中，正如我们已经看到的，这种意识无疑正是这样一种复杂现象。

现在我们应该就这种现象对现代作曲家的创作发生作用的结果做一些探讨。

我们已经指出，历史意识出现在音乐文化的许多不同领域中。首先，它最广泛地出现在音乐接受这个领域中，音乐消费的历史-地理范围得到前所未有的扩展；其次是在音乐表演领域中追求忠实于该音乐产生的那个时代的演奏风格；在音乐科学领域则表现为历史主义愈来愈强烈地向音乐思维渗透。音乐历史意识也以多种多样的方式体现在音乐创作中，特别是近几十年来尤为强烈，例如从过去的作品中进行引用，以及将过去的音乐思维准则同现代的音乐思维准则交织起来的风格暗示、风格模拟和风格拟古等。在具有娱乐音乐性质的拼构音乐中则体现得更为强烈，其中充满了对过去不同时代、不同风格音乐的引用，将严肃的音乐素材加以滑稽化。

这里，我们必须对下面这样一个更带有普遍性的问题做一些探讨，它也是音乐历史意识作用的结果，这个问题就是：音乐历史意识是如何影响过并正在影响着现代先锋派音乐的创作态度，或者更广泛地说，影响着我们这个时代的整个音乐？这种影响不仅体现在对过去时代各种音乐的具体的风格暗示手法上，也不仅体现在将对过去时代各种各样音乐作品的引用渗透到自己的音响织体中来，更重要的是体现在创作态度本身的基本特征上。

在我们生活的每一瞬间中的历史感，这种历史感的可变性，

以及所达到的每一种成就很快就变为过去等等。这一切都导致音乐表达方式变化的速度在今天愈来愈加快了。包含在历史感中的那些东西，它的理性上的沉积物，以及关于表现手段永恒变化的意识，这些都成为在创作领域中不断进行新探索的驱动力。作曲表现手段的稳定时期变得愈来愈短。这种稳定时期在中世纪时可以延续几个世纪，在浪漫主义时期则可以延续几代人，然而在今天仅一位作曲家的创作就可以包含几个不同的风格阶段。斯特拉文斯基和施托克豪森都是例证。不断变化的意识，作为历史的最高规律，引导着创作者们去追求尚未存在的新的东西，而这种新东西可能正预示着未来。在先锋派音乐中，一切已经完成的东西立刻就成为过去，而创作则永远是对未来的一种设计。割断一切传统，即使是并不很稳定的传统，这本身就成了一种传统。

达尔豪斯说："将今日看作历史与拒绝过去，这是同一个问题的两个方面。"① 对这种看法我不敢苟同。恰恰相反，我认为，将今日视为历史的这种意识使作曲家们(他们夸大了瓦格纳的"未来音乐"的含义)将自己过远地引到了未来上去。他们进行探索的目的不再是完成了的作品，而是赶过今天。这里体现的是将音乐历史感引向未来的深处，而不是立足于自己所处的今天。现代创作态度占优势的思想是强调表现手段变化的自身。在现代作曲家的意识中存在着一种不断变化的必然性的感觉。任何东西都不是、也不应该是持续存在的，没有可以重复的东西，一切都处于永恒的变化之中，这种变化被看作是创作的最高规律。忠实于自己创作方法的作曲家们令年轻作曲家们感到疑惑。

① 达尔豪斯：《历史主义与传统》，见《萨尔布律克的音乐学研究》第一卷第54页，卡塞尔，1966年版。

这种永恒变化感所涉及到的时间幅度愈来愈短，以致造成任何一种技法原则在一般不长的时间中都不可能作为一种能为人们所把握的风格而稳定下来。然而，风格却只能在某些手段重复使用、音响信息在某种表象模式中被领悟的条件下才能产生。引向未来的这种音乐历史意识的过份强烈造成了信息过剩，这些信息很难为听众所把握和理解，造成一种混乱。如果我们接受约翰·凯奇的看法，即所谓“一切能听到的东西都是音乐”，那就会在创作中产生一种绝对的自由，不要任何法则，“从已知的东西中完全摆脱出来”，它将导致音乐表象完整性的丧失，导致听者无法使自己接受到的信息成为一套有秩序的东西。

库尔特·封·菲舍尔指出，这种倾向的根源“存在于已知的西欧思想的历史中。”① 但是，与其这样说，还不如说它是新历史时期的一种成果，达尔蒙斯② 完全正确地看到了其根源在于产生于18世纪法国统治阶级的社会作用的那种不稳定感。在今天，这种不稳定感具有了一种夸张的形式。从本世纪中期起，世界各地的社会生活中发生的种种变化在现代人活动的一切形式中都更加强了。不足为奇的是，这一切也在音乐中以其独特的方式得到了反映。

现在我们看一看在现代创作中体现音乐历史意识的那些具体形式。很明显的是，作为这些现象的极端形态的拼构音乐具有自己的先前形式，这种形式至今还与拼构音乐同时存在着。

这些先前形式中最古老的一种就是引用法③。这种方法是将

① 菲舍尔：《作为社会主义文化问题的欧洲艺术音乐中新事物》，见《音乐美学音乐社会学国际评论》第三卷142—154页，1972年。

② 达尔豪斯：《历史主义与传统》。

③ 丽萨：《论音乐中的引用》，见《音乐美学论稿》，科拉克夫，1965年。

别人作品的某一段落引入到自己的作品中来，一般是只引用一次、而且具有某种语义功能的性质。听者可以在其理解过程中把握它。由此而产生的复风格有助于对本来就具有多种功能的东西的理解。引用的功能在于它能象征某种特定内容，这内容是通过所引用的东西联想而来的。（例如瓦格纳的《名歌手》、布里顿的《阿伯特·赫尔林》，贝尔格的《抒情组曲》等作品中的特里施坦和弦；或潘德列茨基在其《晨祷》第二乐章中所使用的具有本来面貌的19世纪教堂歌调）。引用可以成为代表过去时代的一种手段（例如柴科夫斯基的《黑桃皇后》中公爵夫人的咏叹调是以格列特里的咏叹调为样板的）；可以作为某种危险情势的象征（例如李斯特《但丁交响曲》中或达拉皮科拉的《囚徒之歌》中引用的"愤怒的日子"）；可以作为对特定内容的回忆，例如理查德·施特劳斯在其《英雄的生涯》或《家庭交响曲》中引用了他自己的歌剧（龚特拉姆）和交响诗中的主导动机；也可以通过模仿别人的作品起讽刺性的作用，例如斯特劳斯的《作为贵族的平民》、穆索尔格斯基的《古典主义者》、亨德米特的木偶剧《努什－努虚》、德法亚的《三角帽》等。在上述各种情况中，引用可以将我们引到两种不同的方向上去；一是引到作为引用素材来源的原本的作品上去；一是引到一部新作品上去，而引用的素材在其中完全发挥新的作用。在后一种情况中，引用获得了某种附加的语义性的潜在含义，具有某种意义，成为不同于音响结构自身的另外某种东西的符号。如果这种引用能为听者所识别，那么这种由作曲家有意选择的引用就能启发听者对它进行某种内容解释，但这种引用是建立在具有历史复风格感的基础之上，并在这个意义上有意识地使用的。

在20世纪音乐创作的进程中，历史意识烙印的另一个体现是

新古典主义的趋向，其中也包括新巴罗克以及许多其他的风格拟古、风格模拟趋向。由于已经有许多文献对这个问题进行了探讨，所以我就不准备在这里就此问题进行论述了①。新古典主义音乐主要不是引用过去时代具体音乐作品的素材，（虽然这样做也是可能的，例如我们在斯特拉文斯基的《灰姑娘》中可以见到这样的例子），而是采用特定历史风格的形式、织体、节奏、旋律、动机展开技术，乃至配器的原则。卡塞拉、玛里皮埃洛、亨德米特、伏朗索阿，“六人团”，波兰的巴采维秋夫娜、斯皮沙克、沙沃夫斯基等人都是属于复风格类型的知名人物。斯特拉文斯基在使用这种类型的风格暗示时是依靠许多历史上的音乐素材的，例如当我们在听他的《诗神阿波罗》时，可以联想到吕利、格鲁克、德利布、约翰·施特劳斯，甚至柴科夫斯基的音乐；同样，在普苏文的《浮士德》中也有各种不同的风格暗示。对此，阿多尔诺使用了一个恰当的术语：“音乐的音乐”。通过现代音乐思维的三棱镜，闪烁着过去时代多种音乐风格的光辉，它们有机地结合在一起。但是，这些音乐风格的丰富变化，以及它们之间的融合，在不同的作品中其程度是不同的。有时在一些作品中风格暗示和引用之间的界限已经不是那么明显了，然而蕴涵在旧风格中的意旨毕竟不能被完全掩盖。

理性方面的暗示主要是通过特定的文字说明把听者的意向引向不同的内容上去，其前提是听者对该暗示中涉及到的那些事实

① 弗拉德：《现代音乐中传统的现代化》，托利诺，1955年；黑曼（K. R. Heyman）：《极端现代音乐与古代音乐的关系》，波士顿，1921年；布罗恩：《亨德米特与新古典主义音乐》，载《音乐与文字》第十三卷，1932年；施图肯施密特《新音乐》，柏林，1951年，奥斯汀（W. Austin）：《20世纪的音乐》，纽约，1966年；柯拉尔：《现代音乐》，布鲁塞尔，1963年，等等。

是熟悉的。类似的情形也发生在不同音乐风格相互交织之时，此时，听者的历史意识要能够在多层次的、多风格性的音乐整体中把握住不同的风格层，并能正确地分辨出在这个整体中哪些是属于某种旧的风格范畴的，哪些则是新的风格因素。这时，听者往往只要能抓住旧风格中的一个构成因素，就能说出它的其他因素来。至于作曲家们所运用的不同风格相互交织的手法，则是非常多样化的。

风格暗示的美学功能能使听者的表象中产生联想，并使听者感觉到在同一部音乐作品中各种不同历史风格准则的独特交织。在不同风格的交织中往往有一种或两种准则代表着旧的风格。然而，在音乐引用中，作品的一个片断是作为作品独特整体的组成部分来发挥作用的。这也正是引用与风格交织之间的根本区别。在引用中，来自其他作品的音乐片断本身是同它周围的东西明显地划分开的，而在风格模拟或风格交织中，不同的风格准则总是相互作用、相互渗透的。有时，引用的音乐同它周围的音乐在风格上距离不是很大，而且它本身具有某种特定的语义价值。这时，交织在一起的不同风格准则之间的相互"容忍"程度也就大一些。

有这样一个问题：是否存在一种在风格上同其他音乐绝对没有任何渊源关系的、杜绝任何复风格特性的音乐？我认为每一种风格对于另一种风格的流入都是敞开大门的。但是，在当代作曲家们创作中仍在发挥作用的活的传统同音乐作品中的现代的复风格却不是一回事。贝多芬《庄严弥撒》中的巴罗克式的华丽织体并没有使我们惊奇①，正像勋伯格十二音体系作品中的变奏曲式传统

① W. 克尔肯达尔：《贝多芬的弥撒与巴罗克式华丽传统》，见《贝多芬学术讨论会维也纳1970》，1971，维也纳版。

没有使我们惊奇一样。但现代音乐中的复风格则完全是建立在另一种不同的原则之上的，其最极端的形式就是今天的拼构音乐技术。

这种拼构音乐技术有两个来源，它们都同音乐的历史意识有关：一个来源是音乐引用，它以大大被缩短的形态出现，并与各种各样的历史风格存在着本源联系；另一个来源则是斯特拉文斯基式的风格暗示，它同样与不同的音乐风格和历史本源保持着联系。此外，拼构音乐不仅同各种不同的历史风格联系在一起，而且还同现实中的乐音的、电器的、噪音的，乃至人类语言因素联系在一起。这样，拼构音乐便以其独特的"不存在内在联系的因素之间的联系"这种方法将自身引向一种极端的形态。

拚构音乐是某种"开放性"的音乐过程，但是它同我们所提到过的全机遇音乐中那种开放性形式有所不同。这种音乐对一切从历史中引用来的音乐素材都是开放的，与此同时将自身纳入一个独自的，共时的音响过程。在齐格蒙特·克劳吉的一部曲名为《演奏会》的作品中出现了近四十个在音乐风格上彼此极不相同的音乐引用段落，它们或是先后出现，或是同时出现；这个极端的例子表明它像是一个档案库一样，向整个历史敞开大门。在这部作品中，各种各样风格的碎片成为作品的原材料，风格不再是时代和环境的代表，它退化为完全丧失了其时代内容的纯客体，成为一部新作品的纯粹非历史的原材料。在这里，各种不同的音乐引文是以突然意外的方式，即以某种理性上的不协和的方式结合在一起；苏联先锋派作曲家施尼特克① 将拼构音乐中音乐引文同周

① 在1971年10月6日—9日莫斯科举行的联合国教科文组织的国际音乐会议上的发言。

围音材料之间的这种关系称之为“风格转调”。

在拼构音乐中，一系列的音乐引文是一种混合性的、集合性的原材料，是一种预先存在的音乐事实。这些引用来的音乐片断在作品的内部具有一种新的张力和新的空间，这里最重要的是引用的音乐同它周围的音乐材料之间的接触点，它被引入到这部作品中来的方式，以及它的上下文关系。这里一定有某种规律性的东西在起作用，虽然我们暂时对此还难以说明。我们不能把这种拼构音乐同纯粹的蒙太奇、也即电影镜头中的剪接相提并论。在电影中，那种“不连贯的连贯性”来自起主导作用的情节因素，看来不相关的镜头先后连接在一起往往产生某种新的内涵。然而在拼构音乐中情况并非如此。在不同的音乐引文之间的连接中并不像电影中不同镜头的连接中那样能产生新的内涵；各种音乐引文之间的连接只是根据作曲家在创作过程中方式、方法的需要而形成的。

由此而产生一种在作品内部的上下文关系，这种关系没有像过去那样在作品的各个结构因素之间变得剧烈起来。这种上下文关系是从属于不同时代的不同音乐表述体系的那些音乐段落之间的关系。在作品中产生了一种新类型的内在矛盾，一种在过去时代的音乐中完全见不到的新的戏剧性。显然，作品中的这种新型的内在矛盾的产生只能有赖于作曲家的历史意识，它也能为听众所接受，因为作曲家已事先估计到了听众也有这种历史意识。

玛克斯·恩斯特在谈到毕加索和布拉克的最早一批拼构美术作品时说：这是“对两种不同的现实在互不理解的层面上偶然相遇的运用”①。在音乐中，这种“不同的现实”可以表现在几种不同的

① 见M．恩斯特的《绘画之外》第440页，巴黎，1936年版。

风格约定符号体系的结合之中；也可以表现在传统音材料同电子音材料的结合之中。白里奥在他的《交响曲》中引用了理查·斯特劳斯的《玫瑰骑士》和拉威尔的《圆舞曲》中的音乐，同时还引用了巴赫以及其他不同时代作曲家的音乐。这位作曲家这样做的意向是什么，我们是很难看得出的。很难弄清他做这种选择时是什么东西支配了他。这些音乐引文的含义只能归结于各个音乐引文之间的对比或音乐引文同它们周围的其他音乐材料之间的对比。当这些音乐引文中包含了生活中的种种噪音、街头的喧哗、人类语言的片断时，人们由此只能看到这样一种意向：即强调将彼此没有联系的、非同源的东西结合在一起的倾向，并将这种倾向作为作曲的原则。这种情况在不少作曲家的作品中都已经出现过了，例如在白里奥的《循环》中，以及在凯奇的《米克斯泉水》等作品中，在瓦列斯的《沙漠》中则将磁带录音同演奏的音乐混合在一起；在凯奇的《幻想中的景色》中则偶然出现了来自收音机中的声音。拼构音乐的种类可以是多种多样的，这取决于使用什么样的原材料。

如果说爱沙尼亚作曲家阿尔伏·帕尔特在他的《B.A.C.H.拼构音乐》中只限于引用巴赫音乐主题的话，那么西班牙作曲家恩利柯·拉克萨在自己的作品《内部——外部》则使用了各种可能的噪音，他在1971年“华沙之秋”音乐节节目单中曾这样写道：这部作品是“日常生活领域中各种喧哗及其相互对比的制造”。在这样一种前提下，对于这位作曲家来说，连莫扎特的弦乐合奏《小夜曲》和瓦格纳的《特利施坦与伊索尔德》和《帕西发尔》都属于喧哗的范畴了。威托利奥·该梅蒂在他的《被抛弃的歌剧》中将贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品110号的片断同电子音乐层面结合了起来。

最早一批复风格的拼构音乐中我们还可以提到查尔斯·艾夫斯，他在自己的《第五交响曲》中，在引用贝多芬《第五交响曲》的同时，引用了美国平庸的娱乐音乐的片断，在《和谐奏鸣曲》中则引用了斯克里亚宾的音乐片断。在音乐引用中，在同一作品里既使用严肃音乐的材料，也使用娱乐音乐的材料，这便使这两种范畴的音乐都作为纯粹的“原材料”而发挥作用。

几个从不同作品中引用来的音乐片断，尽管它们各自在结构上并没有被改变，但它们却往往同其原来的整体疏远了。这是通过以下方式造成的：一，由于这些片断的相互作用而产生一种在风格特征上完全不同的新的结构；二，将这些片断放入到在风格特征上完全不同的另一些片断中去。例如从巴赫和肖邦的音乐中引用来的音乐片断，由于在同一部作品中它们之间相互作用，或者是将它们放入到无调性的音乐总体中去，这时巴赫和肖邦音乐的那些片断就将丧失其本来的面貌。由于这些音乐片断同时出现在一部作品中，它们的含义便往往发生非常强烈的变化。

很明显，原来的音乐退化为只起一种“原材料”的作用，这种情况只能在这样一个时代才能发生，即风格的纯粹性已经不再是价值的标准，而作品的音响结构可以向历史出现过的任何一种风格约定符号体系“开放”。这便是在我们今天的音乐创作中历史感所占的优势地位所带来的最终结果。

拼构音乐的结构前提是蒙太奇原则。那些互不相关的、彼此陌生的因素连接在一起，连接到一个同一过程中去；它们的主要任务正是从历史的和材料的方面去显示其非关联性。

这种拼构技术的本源可以追朔到造型艺术、通俗艺术、同时也可以追朔到三十年代的电影，就在当时谢尔盖·爱森斯坦提出

了所谓的"理性蒙太奇原则①。两个内容上完全不相干的镜头组接在一起创造出一种新的第三种内容。导演的这种意图在观众的心理中得到实现。这个原则在四十年代的世界电影技术中被运用。这里也许可以归结到电影对现代作曲技术的影响问题。在拼构音乐中，作曲家正是想让听众能识别出那些音乐片断是从什么作品中引用来的，而且使听众能理解这些音乐片断同它周围在风格上完全不相同的音乐段落之间的关系中所具有的深一层含义。这里，听者的理性上的解释赋予这种拼构技术以独有的含义。当然，这时听者是在被迫地完成一种思维活动，在听过去的音乐作品时是不要求这样一种类型的思维活动的。然而，人们都知道，音乐接受过程本身毕竟总是不断地在发生变化的。蒙太奇技术在今天也是电子音乐的基础。不过，这是另一回事，这种音乐对其他音乐将会发生什么样的影响，目前我们还不能预见。

当然，作曲家在创作拼构音乐作品时必须让听众能感到那些在风格上各不相同的音乐片断能形成一个整体。这往往是通过采用同样的演奏手段、统一有机的织体和配器等手段来达到的。但是，拼构音乐中的各种引用的音乐段落真正发挥其功能的条件是它们必须被听众所容易认知。无法认知，自然就失去了它们的意义。这就迫使写拼构音乐的作曲家们去选择那些能代表一个时代、一种风格、一个作曲家的、普遍能被人们认知出来的音乐片断，甚至已经是用滥了的、平庸化了的音乐片断。如果说强调由引用来的音乐构成的上下文关系是拼构音乐作品的功能，那么这些连接关系必须能为听者所把握。对于一个听者来说，拼构音乐中的那些从历史上引用的音乐一方面是某种诱发因素，另一方面又是认

① 见谢尔盖·爱森斯坦《论文选集》，莫斯科，1956年版。

知活动的前提。这两种反应恐怕都不属于我们今天所说的那种审美认知的范畴。历史意识在这里所起的作用是它储存了许多音乐材料，这些材料通过收音机、唱片、录音磁带已经广为人们所熟悉。在不是很久以前还曾经使听众感到惊奇的历史，如今却成了各种遗物汇合体，人们可以任意地随时从这里拾取一些片断，然后用某种能够代表当代产品的东西将它镶嵌起来。

从收音机、电视机中不断涌来的音乐，由于它大量地、反复地出现，从而已经失去了它们本来的新颖的含义，而常常沦为只是一种"声音背景"。这毫无疑问地促使了这些音乐的退化，变成为只是某种"声音材料"、"声音场合"了。这些音乐已经走到大街上来，而且发挥着与过去不同的作用，尽管这种情况并不排斥它们在严肃的音乐厅中、宁静的家庭中以及积极的音乐消遣中的地位。

任何一种现代性，如果用旧的标准去判断，对于这个时代的人来说往往都是没有意思的；"新"与"旧"之间产生的危机在每一代人那里都会重新出现。它们之间的矛盾似乎已经成为一种历史规律：既然一切事物都是永远地处于变化之中，那么"新"与"旧"之间的矛盾也就将永远存在下去。每一种新的现象的出现，开始时都会使我们惊奇，然后我们就学会去理解它，意外感消失了，最后，这现象就成为一种准则了。拼构音乐也是如此，在这方面它不亚于其他各种先锋音乐现象。但是，我认为拼构音乐这种现象是在追求新的音乐表达方式时在旁侧的小道上滋生出来的，现代音乐文化的各种不同倾向是它生长的土壤；它是历史意识过份膨胀的产物，它产生的基础是响往"容易的生活"，而这种类型的音乐正体现了这种响往，将造型艺术中的"通俗艺术"和电影中的蒙

太奇技术相当机械地移置到音乐中来，也许这种音乐的产生同作曲家们的这样一种潜藏的愿望有关：即希望同听众之间的理解变得更容易些。拼构音乐在技术上是简单的，很容易成为一种时髦，而最终成为"我们这个时代的创作的风格"。我认为一直到今天我们仍然是以在自己的领域付出心血的程度来衡量人类活动的成果的。这种努力永远是创作上获得成就的条件，尽管有泰雷曼或莫扎特这样的天才的例外。难道有什么东西能够改变这个事实么？

但是，有一点是肯定的，即拼构音乐体现了作曲家的一种新的创作态度，无论如何不能用评价单风格音乐的标准来评价这种音乐。由从各种音乐中引用来的片断构成的拼构音乐迫使我们对这些音乐片断进行某种解释性的思维活动；这种音乐所使用的材料是事先就已存在并从属于别人的艺术表达方式。拼构音乐作曲家只是去选择别人作品中的某些片断，并将它们同相适应的音乐段落结合起来。这样一种创作活动以及对这种音乐的特有的接受方式都表明拼构音乐在本体结构上是同单一风格音乐作品很不相同的。

我认为拼构音乐是我们的历史意识和我们的文化发生饱和的最终体现，它完全不是以它自己的生命在生存着，而是不断地将人们引向过去时代的各种作品，它通过风格的多样性使听众产生的惊奇并不能替代音响过程的有机性。从另一方面看，欣赏这种音乐时听众意识中产生的认知活动，例如识别出这个是巴赫赋格的片断、那个是德彪西交响诗的片断，并不能补偿对作品的理解。我们可以提出这样的问题：在这种类型的进步的背后难道没有隐藏着对嘲弄、讽刺的需要？难道它不是在掩盖自己无力去寻求真正属于自己的音乐语言？从不同历史时期音乐中引用来的音

乐文本必然阻碍着作曲家将自己的音乐想象向某种同质的音响世界的投射，当把莫扎特的音乐只当作一种材料来使用并将它同大街上的喧哗声拼构在一起时，势必产生现实的东西与艺术之间的矛盾对立，而结果是使后者衰竭了。拼构音乐，特别是全拼构音乐，也即像舍费尔所主张的那种将音乐同纯粹的噪音混合起来的音乐，废除了一切划分音乐与现实喧哗音响之间区别的准则。事实上在某些影片（例如"真实"影片）和文学作品（例如所谓的自律"文字"形式）中已经出现了类似的现象，其中语言的基本功能已经遭到破坏，语言已不再是具有交际价值的载体，至于所谓的流行艺术就更不必说了。这些相似的现象使我们看到在一切种类的艺术中都体现出了某种共同的规律，然而这一切都是如何发生的——我们还难以确切地判定。

最后，我们还应该提出一个问题：拼构音乐将如何发展下去并导至何处？这个问题目前我们还没有答案。既使我们对这种音乐的［］源联系有所了解，但是还看不出从它的发展中将会产生出什么来。只有一点是没有疑问的：即拼构音乐是作曲家们当代历史意识的一种独特表现，正是这种意识导致这种音乐现象的出现。

音乐历史意识也表现在当代娱乐音乐领域，不过它是另一种不同的社会学条件和另一种不同的创作态度、欣赏态度的体现。这个问题需要进行专门的研究。

在现代音乐文化的各个领域中，过去的东西都趋向于向现代性发展，其强烈程度是远远超出经过草率的观察后所做出的估计的。这种趋向有两种表现形式：一是尝试从我们的"今天"面向过去的广阔天地；一是同过去时代的风格和作品相连接，但却具有

完全新的功能。音乐这个领域孕育着强烈的历史意识，它同时也是整个人类丰富的精神生活和无止境的创造力的体现。这种意识同时也正是人类历史中一切事物都处于永恒变化之中这一规律的体现。在为建立新的学派、新的艺术表现形式而进行的斗争中，我们必须看到：一切新的东西经过一定时期以后都将成为过去，都会成为陈旧的东西。人类的整个发展都要求自己不断地去学习新的东西。著名的物理学家施罗丁格将这个法则视为地球上整个生物生命发展的法则。① 在学习新的世界的同时，掌握这个世界，使我们自己成为"新的"自己，而这一切"新的"又终究会成为不再是"新的"。我们的历史意识正是对制约着一切事物的这一规律性的一种觉察和理解。让我们去服从这个规律吧，它是无法抗拒的。

① E·施罗丁格：《精神与物质》，布劳恩施威格，1961年版。

五、作为音乐历史要素的音乐接受

近三十年来，波兰音乐学在波兰音乐历史研究方面有了很大进展，但是与此同时在方法论意识和史学理论方面却没有相应的发展。我们正像在实证主义时代那样，在历史事实上耕耘，而对一个重要原理却没有弄清，即我们的任何一个观点或结论都具有历史的可变性。这是因为人们在看待那些历史事实时的立足点是在不断发生变化的。我们的波兰音乐史学研究中的这一缺点既存在于专题研究论文中，也存在于综合性的史学论著中。我们的研究没有去探索音乐历史发展过程自身中存在的客观规律性。当考察具体的、个别的音乐史实时，没有将它看作是该历史时期整体结构的一种体现；既没有去探讨该作品在它自己的体裁范围内是如何发挥其功能的，也没有去研究该体裁在该时代的音乐文化和非音乐文化的整体中是怎样发挥其功能的。

将波兰音乐的发展纳入各个历史时代的政治历史的和社会的总过程中去，这样的尝试在我们这里还没有越出其初级阶段。音乐史学没有像近二十五年来一般史学、以及文学史(茹凯夫斯基、雅尼昂、威卡)、造型艺术史(波连布斯基、雅基莫维奇）那样在方法论的转变方面获得那么多的成果　确实，我们在谈论和撰写音乐史时所涉及的已经不只是“音乐”本身，而是“音乐文化”的历史，研究的领域已经比音乐创作本身要宽得多了，但是在描述这

个文化过程时却没有考虑到各方面的因素，这些因素连同创作的历史一起构成了音乐文化史的全貌。一句话，目前撰写出的波兰音乐史仍然主要是事实的历史，而这事实则主要是指音乐作品这样一个特定的范畴。的确，我们发现了许多新的历史材料，它充实了已经逝去了的时代的音乐历史面貌，这对波兰音乐的史料研究有重要意义，但是，这毕竟不能免除我们这样一种义务：即必须加强我们的方法论意识，以便在解释这些史料时能具有更富于概括性的基础。任何对史实的解释都应该导致使自己同更高层次的总体结构联系起来并得出具有更高概括力的反思性结论。要想使这种解释成为科学的解释，就必须去研究构成该历史时期整体结构的各种类型的事实。

缺乏有关音乐文化过程本质的观念，就无法进行综合，而只能按照时间顺序去描述和编排事实。这样，历史变革就既不是一个统一的过程，也不是在原因和结果的链条中体现出来的线型过程。论述这些事实的时间序列完全不能解释这些事实之间的因果联系。由于缺乏史学理论观念，海賓斯基未能在波兰音乐历史整体方面获得成果，而波林斯基和雅西梅茨基由于同样的原因则没有能超越史实编排的水平。甚至近年来出版的论文集《波兰音乐文化史问题》的作者们也未能在史学发展的观念方面为我们提供出任何新的东西，虽然在该书的某些章节中已经开始了这方面的探讨①。直到探讨解放后波兰音乐的两本论文集②问世时，才出

① 见费赫特的《波兰中世纪》和《波兰巴罗克时期的音乐》，载《波兰音乐文化史问题》一书第一卷，施威柯夫斯基（Z·Szweykowski）主编，克拉柯夫，1958年版。

② 《1945年—1955年人民波兰的音乐文化》，霍明斯基、丽萨主编，克拉柯夫，1957年版；《1945年—1965年波兰当代音乐文化》，坚鲍夫斯卡主编，克拉柯夫，1968年版。

现了一种明显的趋向：即将音乐领域中发生的变革同社会的总进程联系起来，将音乐创作同音乐文化的其他构成因素联系起来。这标志着音乐史学家们在把握文化的历史结构时已经具有了某种特定的方法论意识。

今天的世界音乐史学已经不再只限于去研究各种音乐现象的渊源关系，而是去探索促使音乐自身发生变革的那些音乐之外的决定因素。盖奥尔格·克奈普勒① 研究19世纪音乐史的著作，1970年在波恩召开的音乐学会议上讨论方法论问题的那些学术报告都体现了这样一种立场。这里不仅从社会学的角度探讨音乐学中的问题，而且甚至运用阶级观点审视民族音乐学中的问题。②

诚然，波兰音乐学已经进入了上述阶段，但是，要实现这一切还有许多障碍，其中之一就是主要只限于对音乐作品本身的研究，只注意到音乐文化中的一个领域，而忽视了其他领域。音乐文化的整体是由许多过程和现象构成的，忽视了哪怕只是其中的一个领域也会歪曲你所要研究的那个历史时期的面貌。这是因为音乐史中的每一个历史时期都是一个结构、一个整体，其中每一个构成因素都要受到其他构成因素的影响，反过来，这个因素又必然影响着其他因素。只有当这种障碍得到克服时，各个历史时期的这些结构或整体才能进入该民族区域音乐历史发展过程这一更高层次的结构中去。

众所周知，近二百年来世界音乐史学扩展了自己的研究视野，愈来愈加强了对音乐历史过程中许多新的构成因素进行的科学的反思：如果说在18世纪音乐历史的轴心和轮廓是围绕着被挑

① 克奈普勒：《19世纪音乐史》，柏林，1961年版。

② 《对今日音乐学的反思》、论文汇集（原文复印），波恩，1970年版。

选出来的最著名作曲家们的创作的话，那么，19世纪末叶的研究领域已经涵括了各种音乐体裁（如阿德勒的音乐史），后来又开始了对不大知名的作曲家们的研究，这些作曲家们往往对各种历史风格起过稳定作用，并常常是这些历史风格开始形成时的初级形式的创造者。里曼则用包含着各历史时期理论概念的音乐思想史丰富了音乐史学。布吕肯的音乐史学则把音乐看作是一般"时代精神"发展的一个组成部份，它体现在该时代的一切艺术中。这正是狄尔泰所谓的精神科学这一观念的明显反映。萨克斯对乐器历史的研究揭示了决定着音乐创作的许多特征的技术因素对各种音乐风格来说是多么重要的标志。哈斯等人的研究则从表演问题方面扩充了音乐史学的范围。正如我们所看到的，对过程和现象的历史反思的范围愈来愈扩大了。现代音乐社会学则考察了作为各历史时期音乐生活组成部份的各种音乐机构的历史，它们无疑都是音乐文化整体的重要组成部分。

现在已经到了这样的时刻，即从另一个构成因素方面去扩展对音乐文化整体的研究，这个因素就是音乐接受的历史，它位于音乐社会学和音乐心理学的交界之处，同样决定着各个时期音乐文化的整体，并对该时代该环境中的其他因素产生影响。每一种艺术的历史不仅是创作和演出的历史，在很大程度上也是欣赏的历史。这是听众意识的历史，是听众对待艺术的态度的演变的历史。①

过去我们在使用接受这个概念时通常是指这样一种含义：对

① 丽萨：《论音乐文化的多层性》，见丽萨《音乐美学论稿》，克拉柯夫，1964年版。

另一种文化现象的把握，对外来的风格、体裁、作曲技术等等的渗透所进行的同化。当然，对外来因素的接受影响过人们的欣赏态度。音乐作品、音乐风格、音乐体裁、音乐表演形式等从一处向另一处转移，这在音乐历史的任何一个时期中都是经常发生的现象。

但是，在新的音乐学文献中，音乐接受这个概念却有它新的含义(例如在艾格布莱希特、达尔豪斯等人的著作中①)，因此，我想在这里谈谈这个问题。在音乐学—社会学的研究中，音乐接受这个概念开始发挥愈来愈重要的作用，它与"音乐理解"这个心理学术语有密切的关系。所谓音乐理解，是指一个人在接触某个被演奏的作品过程中所产生的那种个人的音乐体验而言的。这里是指由接受者在听音乐时所产生的各种表象构成的一种综合体，这些表象使接受者将音乐作品作为一个完整的、有含义的过程去把握，并制约着接受者对该作品进行完整体验的那些个人的情感反应和联想。音乐接受这个概念的新的含义正是建立在上述那些个人理解的多样性的基础之上的。它是在该时期和地区、该民族、社会群体中的人们对音乐作品的一种特定的态度、印象和反应，是一种主体间的现象。尽管每个个人之间会有差别。有很大数量的个人音乐体验往往都具有某些共同的特征，它们来源于相似的接受态度和接受方式。从这个意义上说，在波兰，对肖邦音乐的接受就具有某些自己的特点，它们来自波兰环境的社会意识（既

---

① 艾格布莱希特：《贝多芬和古典主义》，见维也纳贝多芬学术会议文集（维也纳，1971年版），达尔豪斯《19世纪浅薄音乐的研究》，莱柯斯堡，1967年版。

有音乐方面的，也有非音乐方面的)，而在具有另一些文化传统的其他国家中在接受肖邦的音乐时是不会有这些特点的。巴赫、贝多芬之对于德国、柴科夫斯基之对于俄国则都是同样的情况。应该强调的是，在同一个民族环境中音乐接受的类型是会发生变化的，它既发生在各个不同的历史时期和不同代人中，也发生在各个不同的阶级群体之中。在今天的波兰，音乐接受在城市与乡村之间、知识分子与体力劳动者之间就存在着很大的不同，尽管1945年以后在我们这里发生了深刻的社会变革。在这里起作用的是许多世纪以来的社会意识的传统，这传统是不可能在短时间内改变的，这其中就包含对艺术的接受、对音乐的接受。在同一个社会中，不同群体的人们在艺术接受上也是不同的；由于劳动条件的不同，有的是音乐行家，有的则是音乐爱好者。此外在生理方面也存在音乐天资的差别。

对于不同地域环境、不同民族、不同阶级等在音乐接受上的特有方式这一课题的研究，在瑞典、民主德国、美国等国都已开始，不过尚处在初级阶段。这种研究目前正位于音乐心理学和音乐社会学的边缘地带。直到历史学家们的兴趣扩展到了世界上所有的音乐文化中，并在音乐文化史研究中接受了社会学观点之后，对音乐接受这个课题的研究才变得迫切起来。

音乐接受的作用在各个历史过程中体现在音乐文化的不同的"层"中。首先，只有当音乐作品被演奏、被接受、渗入到某个社会群体中去的时候，它才是活的、有生命的。音乐作品的真正存在表现在它被接受之中。作品未被演奏就不能对社会意识产生作用，因为那时它只是潜在的。只有当它被演奏之后，它才可能同社会意识发生关系，并对它产生影响。甚至早已逝去的时代的音

乐作品，一旦被发掘出来并被演奏，它也将对社会意识发挥其独特的影响。对于那些新近被发现的波兰古代音乐作品，我们今天可以在它们重新被演奏的基础上去确认它们；它们甚至在某种程度上影响着现代的音乐创作，这明显地体现在具有拟古倾向的现代音乐作品中。安东尼·斯托培的《音乐会序曲》的乐队总谱残缺不全，一百年来这部作品一直只是以一种潜在的方式“存在着”，但经过整理复原，在今天它终于在波兰音乐爱好者的意识中重新获得了自己的“生命”。亨利克·雅雷茨基的被遗失了的那些歌剧也属于同样的情况。这些作品无法被找到、无法被演奏，完全从我们的19世纪传统中被排除了，因此这个时期的面貌在音乐史学家的概念中和波兰的社会意识中实际上是被歪曲了的。

其次，音乐接受也从根本上影响着创作者本身。作曲家们在没有成为作曲家之前总是他所能接触到的音乐的接受者。他接受过什么样的音乐，他的音乐表象同什么样的音乐历史意识相联系，这一切必然决定着他后来创作什么样的音乐。一位作曲家在他年轻时候的创作总是同学习时接触到的音乐有密切的联系，而后才进入对新的表现手段的探索，这就是一个证明。音乐接受对音乐创作风格的强烈影响突出地体现在今日苏联音乐的现状中。在那里对传统音乐的接受占优势地位，这就导致在这个环境中缺乏先锋派倾向。这是意识形态的压力造成的，先锋派音乐在苏联被看成是一种资产阶级文化衰退现象，并对这种音乐的演出加以限制。这样，意识形态便决定着接受的范围，也就决定着创作的范围。而此时在波兰，对不管是国内的还是国外的实验性音乐作品的接受很自由，这便使波兰作曲家的想象力向另外一个不同的方向发展。

关于音乐接受所起的重要作用，我们还可以从欧洲之外的、特别是所谓第三世界的作曲家们的现代创作中得到例证。一些亚非地区的创作者们由于在音乐接受方面只面向自己地区传统的东西，因而其创作越不出这个传统的范围。然而，这个地区的另一些创作者们接触了“白种人”的音乐（如一些作曲家们曾在一些发展国家的较大的中心——如巴黎、柏林、科隆、莫斯科等地学习过），接着他们就将自己所学到的手段独立地加以运用，使之以各种不同的方式同自己地域的传统交织在一起。这样做的结果往往就造成了作曲家们同自己环境之间的冲突，这种冲突是源自建立在对两种不同音乐作品的接受基础上的表象活动的差别之上的。亚非地区的听众们在接受欧洲音乐作品和接受自己本地区的音乐作品时差别是相当大的。从世界范围看，这是现代音乐文化中的一个相当难以解决的问题，联合国教科文组织特别就这个问题召开过专门的讨论会。①

让我们再回到欧美地区的问题上来。应该指出的是，在这些地区的国家中，音乐表象的稳定储备主要是来自接受音乐厅、歌剧、电影、广播中的音乐。这已经成为一种传统。但是还有一部份音乐公众、音乐创作者，他们脱离过去的那些接受方式而以一种比较极端的方式创造另一种接受新的表象的范畴，对于新一代人来说它形成为一种传统。②

如果谈到在当今世界上波兰现代作曲学派的特点，那么决定这些特点的不仅是它同世界其他地区先锋派音乐的那些相似之

① 联合国教科文组织的音乐机构于1971年10月6日—8日在莫斯科召开的以当代世界音乐文化问题为题的讨论会。

② 见本书下一章《音乐传统理论导论》

处，而且首先是波兰作曲家们所共有的那些音乐意识的特点，这些特点来源于在音乐接受方面相似的、主体间的立场和共同的音乐传统。

第三，音乐接受这个课题应该成为历史研究的一个新的对象，这还因为，正像我们已经谈到的，它本身就具有历史性。因为，由于接受材料本身，也既音乐曲目的不断变化，音乐接受也必然处于变化之中。新的作品、新的风格出现了，它们在改变着、甚至有时在极端的情况下在破坏着听众的接受立场。它们在创造着新的听众，也就是说，在创造新的音乐接受本身。谁也不会否认这样一个事实：在我们经常接触德彪西、斯特拉文斯基、巴托克、路托斯瓦夫斯基或施托克豪森的创作之后是不会以同样的体验方式去欣赏巴赫、贝多芬或肖邦的音乐的。当然就更不必说用欣赏古代音乐的方式来欣赏现代音乐创作的风格了，那必然是完全不适应的。对这个问题我曾在我的一篇文章中论述过。①

第四，音乐接受决定着该社会群体的习惯口味，从而就决定着它的爱好和对特定音乐现象的评价。这也就间接地影响着该民族、阶级、世代、环境的所谓"社会订货"。某个音乐种类被普遍接受，在该环境被认为有价值，这就势必加强着该音乐种类的创作，扩大着接受的范围。这里发生一种相互间的渗透。这种现象在开始时是创作起着主要作用，但是构成这种现象的当然不只是创作，还有与创作相联系的接受。

一个时代、一个地域的音乐接受的类型创造着对特定音乐种类的接受能力和感觉。这种接受能力是这个时代、地域的人们所

---

① 丽萨：《论音乐接受的历史可变性》，见《音乐美学论稿》，科拉柯夫，1964年版。

独有的。这样，该种类型的音乐接受就被纳入到该地域、该民族的历史传统中去。我们的钢琴家们常常讨论演奏肖邦音乐的独特的波兰风格、波兰钢琴演奏的“肖邦学派”问题，这便足以说明接受的类型除了对音乐创作之外，对其他的民族文化构成因素也具有意义。所以，接受问题也影响着演奏，最终形成该环境的基本的接受范畴。

在波兰，“华沙之秋”音乐节促进了对世界先锋派音乐的接受，与只研究总谱相比较，音乐节的活动更能促使我们的音乐创作界对新作曲技术的适应。这种适应主要是通过追求革新的专业音乐家们和富有弹性的接受者们的群体实现的。他们使新的手段技法在创作领域得到扩展，同时也为音乐接受带来了新的因素，并且逐渐稳定下来。

“接受”这个概念往往有两种含义交织在一起，一是指该环境自身产生的东西的接受，另是指对外来文化中新的东西的接受。任何音乐文化都不可能是完全封闭的、同外界的渗透隔绝的。音乐风格、体裁、个人创作的历史中总有一部份是受到外来音乐影响的。威莱什曾经指出西欧音乐文化受到过东方音乐多么强烈的影响和渗透①。在今天，像奥利威·梅西安、彼尔·布列兹以及那些从很遥远的其他洲的文化中吸取了营养的作曲家们的创作实践都证明了这一点。在一切时代的一切文化中都存在着其他文化的渗透，每一个时代对于来自外部的东西都是开放的，或者同化它们，或者抛弃它们，这取决于自身的需要，以自己传统的精神去改造它们，将它们纳入自己的文化中来。在中世纪文艺复兴、巴

---

① 威莱什：《西方圣歌中的东方因素》，见《拜占庭音乐遗产》，苏布西迪亚Ⅱ，1947年版。

罗克时期的波兰，对一般欧洲教会音乐曲目的接受决定了这些时期中波兰音乐文化的主要倾向。这种同化的基础正是听众的普遍接受。同基督教世界观一起渗入到波兰来的这些音乐决定了教堂修道院的、主教管辖区的、宫廷的音乐曲目，而且在后来的因果关系中还决定了家庭音乐创作的风格。这种文化传播的趋向也体现在17世纪歌剧体裁以及18世纪交响乐体裁向波兰的早期渗透之中，相反，多少世纪以来，拜占庭音乐对东欧其他地区的渗透导致了俄国、保加利亚、乃至罗马尼亚等国教会音乐的另一种不同的发展倾向。本地区的东西同外来东西的交织便创造了一种共同的接受态度、特殊的音乐需求、社会预订、评价标准，一句话，创造了一种独有的音乐接受，它在该音乐文化的进一步发展中不断地得到加强。

19世纪，特别是20世纪以来对古代音乐的兴趣的增长不仅扩展了听众的音乐想象力，具有了新的风格约定符号体系，而且还教会听众们从历史主义的范畴来思考音乐，使他们理解到风格的永恒变化是历史发展的基本法则。今天，由于同不同地理区域和民族区域的音乐的广泛接触，人们的音乐意识也同样得到了扩展。在两次大战中间时期，在二次大战后前十年，波兰出现了音乐拟古风格，这决不是偶然的，它正是历史主义思维的结果。古代东方音乐文化的渗透，在今天许多现代音乐作曲家的创作中可以明显看到。这表明在世界范围内音乐接受的加强已经开始在欧洲音乐中打下了它的烙印(如梅西安、布莱兹等人)。反过来，在亚非文化中，对“白种人”音乐的接受是更为强烈的。在我们的眼前正在开始一个音乐世界化的过程 今日的交际和传递技术的发展是这个音乐世界化过程的基础。它在某种程度上使处于不同发展

水平区域在文化传统之间的巨大区别趋于接近。对在时间和空间都相距甚远，属于不同文明类别的音乐文化的接受过程，一种文化对另一种不同文化的适应，文化人类学在探讨原始文化领域时将这种现象称之为文化移入。这个过程是非常缓慢的，然而是可能的，因为一种类型的音乐现象的综合性特征在最一般的性质上讲对于全人类来说都是相似的。当然，同样都被称之为音乐。但是其特征的具体体现对于现代的非洲东南部的祖鲁人和对于现代的欧洲人来说是不同的，相应地，他们对音乐的接受方式也是不同的。威奥拉在论证共同因素的存在时，称音乐接受中的这些共同的东西为"音乐间的通用因素"[①]这说明尽管这个世界上的音乐千差万别，但是人们借以思考音乐的那个概念网对各种不同的文化来说是共同的，它使不同文化之间的互相交往和适应成为可能。音乐人文学、文化人类学的经验都说明探讨不同文明、不同发展阶段、甚至不同人种的这些共同范畴是个困难的课题，也许对音乐接受的研究会为这个课题做出自己的贡献。

在我们这个时代，研究上述问题时必须看清这样一个事实：在今天，"音乐史"、"音乐"这些概念的外延已经不仅是欧洲的音乐现象以及其中相当一部份是延续着当今欧洲音乐发展的路线向前发展的其他洲的音乐现象，而且是世界上所有洲的音乐，不管它们是处于何种发展阶段，也不管它同欧洲音乐文化的过去和现在的发展有多么大的不同。我们必须放弃那种潜在的对两个不同的世界文化所持的殖民主义的观念，只把"白种人"的音乐文化看成是高度发达的、充满活力的，而把亚非地区的音乐文化看成静

① 威奥拉：《音乐的四个时代》，斯图加特，1960年版。

止的、原始的、没有变化的。现代的音乐史学家们已经看到，必须去寻求一个用于全世界一切音乐文化的历史原则。虽然我们现在还没有能力去撰写一部全世界的音乐文化史，（现有的主要只涉及欧洲的，甚至只涉及欧洲的一部份）。但是今天要超出这个范围的趋势已经是相当普遍了。现在已经有一百三十多个民族国家获得了政治解放、加入了联合国，他们的民族意识正在不断增长着。同时，现代人种学的历史主义观念也使对这些文化的历史地处理态度成为可能。

对于研究不同文化、不同民族环境、乃至不同阶级环境中音乐接受的多样性问题，今天我们有了适宜的条件。应该充分利用这个条件去进行比较性的研究，这种研究对音乐接受这个课题领域具有头等重要意义。

正像音乐历史和不同国家音乐生活的经验告诉我们的那样，音乐接受在欧洲的各个不同民族区域中也是多种多样的，每个不同区域中的占主导地位的曲目类型对音乐接受都起着重要作用。正像在社会学研究中所揭示的那样，甚至在同一个民族地域内各个听众群体的接受方式以及对音乐的关系都不一样：各类群体中有从事不同类型音乐活动的专业音乐家，有作为音乐会固定听众的音乐爱好者，也有喜欢不同种类音乐的各类听众，其中有的欣赏民间音乐，有的欣赏教会音乐，有的则欣赏电台里播放的在青年中流行的音乐。每一个听众都可以同时是各个不同群体的一员，当然也有的听众只欣赏某一种音乐。在每一个群体中都有不同于其他群体的接受类型、听觉习惯、评价标准和音乐趣味。在趣味与接受之间往往是相互牵连的：特定的、起主导作用的音乐经验往往决定着接受的界限，它使决定音乐趣味的那些特定的需

求得到强化。

以上所有这些问题，几乎都已经被提了出来，但却没有被加以研究，这就促使我们去开拓音乐接受这个研究领域。

这种研究在今日的波兰之所以是必要的，还因为我们正处在这样一个过渡阶段：贵族市民的国家正在向工人农民的国家过渡，① 阶级意识的差别开始不那么明显了。这种情况当然也同样发生在“音乐意识”这个领域中。我们仍然可以对音乐意识中的阶级分化的残余现象进行研究，或许这种研究将是最后的研究了。在任何一个存在着阶级差别的社会中，各个社会阶级的音乐接受态度是不可能一致的。他们在接受形式上、领会音乐内容上都不会是相同的。在今天的波兰，这种差别正在淡化，这是因为在生活条件、学校教育等方面的差别缩小了，城乡间生活方式的距离也在缩小，在大众传播手段的网络中面向不同社会群体的节目也逐渐趋于一致。但是，这些节目面临着各种各样在前一个历史阶段中形成的接受态度，我们社会中的不同群体则在广播和电视中选择着他们所要听的东西。因此，不管是社会中在接受态度上存在的现实差别，还是这些接受态度在过去形成的阶级界限方面的削弱，这些都是现代社会心理学所要研究的“第一位”的课题。这些课题不仅对我们刚刚开始起步的音乐社会学是重要的，而且对音乐史学也是重要的：因为正是在这里展现着当今和未来的音乐创作中正在发生和将要发生的整个过程和矛盾冲突。这些问题应该进入音乐史学的研究领域中来，而到目前为止的音乐史学却一

---

① 德罗兹多夫斯基和扎尔诺夫斯基合著的《第二共和国社会结构的转变及其进一步发展的方向》，见《半个世纪的历程》。波兰科学院会议材料汇集，华沙，1969年版。

直错误地把音乐产品看作是史学研究的唯一对象，使音乐史学成为一种音乐作品拜物教的史学

如果说在研究过去时代的音乐接受问题时会碰到许多困难的话——例如我们只能从哲学著作、理论著作、作曲家传记、音乐批评家和音乐公众的言论中去获得有关音乐接受方面的信息——那么，用社会学方法研究当代的音乐接受问题则是容易得多了。今天我们所面临的紧要问题是：社会已经向前发展了，而各社会群体的音乐接受则是处于刚刚走向文化高涨的过程中。不弄清这些问题是无法撰写波兰现代音乐文化史的。目前出现的这个过程是今后不会再重复出现的，因为今天我国社会人员构成情况是任何其他时期中都不曾存在，也不会再有的。

对我国社会中音乐接受的实体和种类的认识是音乐普及活动的科学基础的必要组成部份，而目前我们尚缺乏实在的论证。由此我们可以看到音乐接受这个学科的存在是多么必要。对社会各个不同的构成部份的音乐接受问题缺乏研究，这就势必影响着音乐的社会普及工作。从这方面看，三十年来虽然也做了许多探索和努力，但也确实存在许多不得当和不成功的地方。

这里有一系列问题需要去进行研究，诸如当代的工人、农民、第一代的技术知识份子们的音乐接受的范围，他们的音乐需求，在广播和电视影响下波兰农村中音乐问题的变化，巡迴音乐会的作用，农村中各种音乐种类的价值标准的变化，农村中一些音乐演奏形式的消失及转变，农村人民与城市人民在音乐接受态度上的相互交织等等，这些只是众多问题中的一部份，它们想必都是当代音乐史学家们应该感兴趣的问题，因为它们都间接地、甚至直接地影响着音乐产品的种类。现代音乐史学应该关注的不应该仅仅

是具有较高级音乐需求的某些阶层的音乐文化，而应该是全社会的音乐文化。

研究那些有音乐修养的、能领略音乐作品中最有价值的东西的、对革新性质的音乐作品感兴趣的音乐听众的接受问题，也是很重要的。

在我们国家，一种新的音乐接受态度是如何产生的？对新的音乐风格范畴的接受是如何形成的？这个从某种意义上说在历史上不会再重复出现的问题是我们这一代人的问题。接受态度的转变是如何实现的？新的东西又是如何孕育出来的？在回答这些问题时，只对作曲家的活动和作为其活动结果的音乐作品去进行描述和分类是不够的。这是因为在相当程度上对作品起决定性作用的因素是作曲家们周围所发生的一切，以及接受者们如何接受和评价这些作品。任何创作上的实验都不可能完全不依赖于接受；这种实验性作品多半都还是借助于接受者在欣赏音乐时本来就已经接受过的某些东西才能进入听众的意识。这过程是如何发生的，这个问题也是音乐历史研究中的课题，因为它涉及到社会音乐意识的历史。任何音乐创作的实验都不能将自己置于社会的真空之中：没有任何音乐能脱离开使它能在其中发挥功能并被接受的那个社会，也没有任何一个社会，在其有意识的或无意识的精神需要中不要音乐来发挥功能。对最新的、先锋派音乐的研究对我们当今这个阶段的历史来说也是重要的一页。可惜，这一页至今还完全没被撰写出来。我们今天有可能跟踪当今的音乐接受过程，而二十年后就难以做这种观察了，因为今天接受先锋音乐的这一代人的心理是正在发生变化的。这个变化虽然不同于其他产生于我国社会阶级关系演变过程的那些变化，然而它却是令人感兴趣

的重要的变化。再过几十年后这种研究就正像我们今天对肖邦那个时代的音乐接受问题的研究那样，只能通过间接的方式进行了。

在谈到应该从上述各个方面对音乐接受问题进行研究时，我还想就研究这些问题的方法论方面略微谈谈我的看法。虽然，在研究这些问题时，对过去时代的情况和对当今的情况，在方法上肯定是很不相同的。我们可以提出这样的问题：对过去时代的、甚至不是太远时代的音乐接受问题的研究能否达到像对当代的音乐接受问题的研究那样充分。如果说，面对当代的音乐接受问题，我们可以采用分析心理学资料进行社会调查，甚至采用统计学，或同实验性作曲家们进行谈话、询问的方法进行研究，那么，对待过去时代的音乐接受问题，正像我在本文前面曾提到过的那样则只能依靠文学资料、接受者们间接的描述、音乐会评论、有关所听音乐的回忆、通讯、理论著作、作曲家传记等来进行研究了。时间相隔愈久的东西，研究起来愈困难。近代报刊业、印刷业的发达使这种研究能较为容易地进行，但是对音乐接受问题的真正全面的研究，则只能是在当代音乐的领域中进行。

应该提出的是，研究过去的情况时，一般只限于欣赏专业音乐、并能以某种形式对之做出一些描述的那些社会群体。关于民间音乐、街头音乐、家庭音乐的接受问题，我们几乎连任何间接的材料都不掌握。也许可以通过文学材料了解到一些情况，不过，这种途径提供的图景却往往是不确切的、片面的、甚至是被歪曲了的。

这种情况便为当代的音乐史学提出了另一个要求。那就是当我们把音乐接受这个问题作为扩展历史研究中的一个首要问题的

同时，还必须使音乐史学家的视野面向音乐自身的整体，也即从专业的艺术音乐领域扩展到几个世纪以来较低社会阶层的人们所接受的另一种音乐领域中来。到目前为止，对这个音乐领域的研究一直被音乐史学所忽视。如果说民间音乐的研究家们从18世纪末开始的对民间音乐的研究愈来愈加强并在后来导致了人种学和音乐人种学的发展，那么，从16世纪便已开始出现的并一直发展到今天，介于专业艺术音乐与民间音乐之间的、为文化上不断提高着的市民社会所接受的所谓“小曲”（当时对市民音乐的一种称呼），却几乎被音乐史学家们完全忽略掉了。然而正是这类音乐，作为社会音乐文化整体的一部分，具有了自己的作曲家、自己独特的音乐样式、自己所独具的接受条件，并拥有了在数量上占优势的听众层。约翰·斯特劳斯、兰纳及其追随者们的华尔兹，奥芬巴赫及其后继者们的轻歌剧所起的作用就是最充分的例证。“大部头”的音乐史在论及这些问题时只是以一种勉强的、轻视的态度附带地提一提。直到克奈普勒，以及最近的达尔豪斯和里希特的著作问世①，“小曲”的文化创造功能这个课题以及所谓音乐工业这个总的问题才进入了音乐历史的篇章中来。流行歌曲，不同时代的拙劣小调，从流浪汉歌曲，经过13世纪的舞蹈曲目直到今天的爵士乐、流行乐、颓废音乐等，它们的历史都没有作为音乐文化的一种特殊潮流进入音乐史篇章。也应该看到，研讨音乐历史整体的当代苏联音乐史教科书中已把群众歌曲列入它的内容，而希罗尼姆·费赫特在研究中世纪和巴罗克音乐时则采取了阶级的

---

① 克奈普勒：《19世纪音乐史》第一卷第四章；达文豪斯：《19世纪浅薄音乐的研究》；里希特：《柏林的街头流行小调》，莱比锡，1969年版。

视角。①

关于介于民间音乐和专业音乐之间的这种音乐的课题是一个特别重要的课题，因为这种音乐今天在数量上有了巨大的增长，并正在成为现代音乐文化的一个独具特色的潮流。对于我们来说，它尤其显得重要的原因还在于它同音乐接受问题和对音乐的阶级考察都有密切的联系。

因此，当我们在研讨波兰当代音乐历史时就面临这样一个问题；即必须将一切能成为较低社会阶层的音乐生活内容的那些音乐样式都纳入到当代音乐文化中来；并且认识到音乐文化的整体在过去的每个时代中都是按照社会不同阶层的需要复杂地分化为许多不同类型的部份的。斯佩隆泰斯的声乐波罗奈兹，正像波兰作曲家们创作的那些成名的钢琴小品波罗奈兹、对舞、波尔卡、玛祖卡一样，是当时的流行文学的等价物，它代表着一种潮流。在当今的音乐文化整体中也包含着类似的这种潮流，它与斯托克豪森、克谢纳基斯、路托斯瓦夫斯基、布莱兹等人的作品同时存在着。我们这里所指的是所谓的"亚音乐文化"，这种音乐文化在社会中完成自己特定的任务，它为大量的听众所接受，对于许多人来说，它是他们接触的唯一的音乐领域。这种音乐的功能是什么？它服务于什么？它支配着什么样的接受态度？这些问题正是从社会学角度思考历史的当代音乐史学家们所面临的问题，他们是把考察音乐文化的所有现象作为自己的任务的。要回答这些问题，就必须既要研究特定社会中的音乐接受由于阶级的原因而形成的层次分化问题，也要研究由于非阶级原因而形成的层次分化问题，总之，要取得答案，就必须对音乐接受问题进行非常具体的

① 见《波兰音乐史问题》第一卷。

分析和研究。

正像我们所看到的，当代音乐史学中，对专业性的艺术音乐的研究同对上述这另一种类型的音乐的研究，这两个方面常常是相互交错在一起的。这是因为后一种类型的音乐正在汇入到“大”音乐史、特别是汇入到现代音乐史中来；而一向受到研究家们轻视的流行音乐体裁却决定着非常广泛的社会阶层的音乐意识。这种情况涉及到音乐历史的各个时期；它要求音乐史学家们具有一种现代的方法论意识，特别是他们要意识到这样一个事实：不同历史时期中的社会阶级结构决定了各种音乐文化现象在阶级面貌上有差异。这便涉及到一个带有根本性的问题，既音乐作品在一个特定的环境、特定的时代中是如何发挥它的功能的，而当社会条件发生了变化之后，这些音乐作品在发挥其功能的方式上又发生了怎样的变化。我们可以举出教会音乐、宫廷音乐、民间音乐、音乐会音乐、实用音乐等这些基本的音乐范畴来看一看。这些音乐范畴都曾存在于不同历史时期中，而它们在不同社会中发挥功能的方式经历了很大的变化。帕雷斯特利那和拉索的弥撒曲在他们那个时代是供教堂举行宗教仪式时使用的，而在今天，人们却在音乐会或音乐节上去欣赏它们；舒柏特的《罗莎蒙达》在当时是一部戏剧配乐，而今天它却出现在马戏团体操的背景音乐中；在美国的大工厂车间中，音乐则被用来起着调节工人们的劳动和提高生产率的作用。

在今天，音乐发挥功能的方式以及接受的方式都更加复杂化了。这既包括那些为各种不同的实际目的而写的音乐，也包括那些虽然产生于过去但在今天却发挥着完全不同功能的音乐。今天，出现了许多具有不同功能的音乐，诸如电影音乐、广播电视音乐、

剧院音乐、媒介音乐、背景音乐、广告音乐、对工人劳动起激励作用的工厂音乐等等，这些只不过是具有新的社会功能的大量音乐中的一些例子，这些新的社会功能是在过去的音乐历史中所未曾见到过的，而在今天已成为习空见惯的东西。上面所列举的所有这些音乐现象，毫无疑问都是音乐，尽管在今天音乐这个词的含义同过去已经不完全相同了。这些音乐具有了完全不同于过去的新的功能，它们必须具有自己的特性，并创造一种新的接受态度和方式。对这些音乐的评价标准也同对过去被称为“音乐作品”的那些作品的评价标准不同。这些问题我在《电影音乐美学》一书① 以及本书《论音乐作品的本质》一章中从本体论角度进行过探讨。

由此可见，对这个课题的研究必将丰富波兰的音乐史学，既包括过去的波兰音乐，也包括当代的波兰音乐。因为各种形态、各种体裁的音乐都产生自特定的社会生活形式，同时又反过来对生活本身、特别是对人的意识产生着影响。因此，不能将在本质、结构、构成因素方面都是多元的音乐文化发展过程只归结到单一的线性过程中去。我们知道，构成音乐文化整体的是各种潮流、各种创作、接受、表演的类型、不同种类音乐现象的各种“生存”形式，而这些音乐现象是来源于社会意识的各种非常不同的需要。一句话，我们正在有关对象、音乐接受这个课题的扩展等方面将音乐历史研究在很大程度上加以“民主化”。我们正在有关历史发展过程的复杂性及其多种情况方面有意识地建立新的史学观念。

---

① 丽萨：《电影音乐美学》，克拉柯夫，1964年版。

音乐文化的“生态学”领域包括音乐文化的活动和接受的一切形式。正像谁也不能将与壁画史和画架画史并存的广告画史排除于艺术史之外一样，音乐史也必须包括音乐的一切现象和组成部份，解释这门艺术在当今复杂的、技术高度发展的现代社会中的一切功能。音乐所具有的那种唤起人们纯审美观点的功能，对于其信息功能来说，正在丧失其过去的那种绝对统治地位。音乐正在适应社会的各种新的需要。

课题的专门化是每一个知识领域发展的必然结果，它必须在对这个知识领域的整体化处理中找到自己的位置，而这个整体处理是以共同的哲学方法论为前提的。只有将波兰音乐历史进行这样的综合，波兰的音乐史学才有可能达到充分的现代性和科学性。

六、音乐传统理论导论

当人们去追问一些普遍使用的术语的含义时，初看起来似乎是多此一举，甚至显得很幼稚。然而，弄清这些看来是很幼稚的问题却常常是非常有益处的。如果我现在提出一个关于传统这个概念的含义问题，并把就这个问题思索的结果提供出来，那么，我绝不是有意将一个简单的问题复杂化，而是为了说明这个问题完全不是一个简单的问题。

今天我们常常看到这样的情况：在一些甚至是相当发展的学科领域中，人们却常常使用着一些含义不确切的、谁也没有加以说明的概念。“传统”这个概念正是这样一个概念，特别是在文化艺术中使用它时更是如此。这个概念渗入到我们的历史思维中来以后，人们就常常把它看成是一个普遍清晰的概念而不要求予以说明和澄清。正是由于这个术语被普遍使用，因而它常常具有多义性。

关于艺术中的“传统主义”的争论，或者说，对这种“传统主义”的否定，是由来已久的。于是，“传统”这个术语就具有了某种消极的色彩，成了另外一个概念——“革新”的对立面。有些人甚至将传统视为保守的同义词，尽管在艺术和社会学的历史中传统具有自己的积极意义。某一地域的艺术的发展过程绝不仅仅是在时间中展示的各种现象的排列，这个发展过程中包含着各种文化

因素之间的相互联系和仿效。没有传统，便没有历史的延续过程。传统是历史过程的各个环节之间的联系纽带。然而直到今天尚不存在关于传统的总的理论。不管是在文化史学者们、社会学学者们的研究中，还是艺术理论中，我们还都没有看到过关于传统的定义，它同文化这个概念的区别，以及对传统的本质、起源及其在各种文化过程中发挥功能的方式的解释。① 特别是在音乐学的研究中更是如此。

在这篇论文中，我期望在音乐历史材料的基础上对有关"传统"的理论加以概括，也即对"传统"的来源，它在各种文化过程和文化历史层面上的地位，它的体现形式以及它在各个不同历史时期中发挥作用的方式等问题进行判断。我想，我们对音乐中"传统"的本质这个问题的探讨也可以运用到其他艺术种类中去；同时，这对各种文化现象的研究也可能是有益处的。但应该强调一下的是，我们的结论毕竟是建立在音乐文化史材料的基础之上的，它涉及的是全球范围的，也就是说，既包括欧洲的音乐文化，也包括欧洲以外其他民族的音乐文化。

传 统 与 文 化

"传统"这个词的拉丁文原意是传给、转移。传统也就是一代人从前一代人那里承受下来的那些东西，那些在该地域被承认是可以接受下来的有价值的东西。人们一般使用这个概念时，甚至像恰尔诺夫斯基、多布罗沃尔斯基、威卡这样的科学工作者们使

① 在完成本文之后，我读到了J.沙茨基的论文《论传统》(华沙，1971年)，该文中探讨的问题也正是本文中探讨的问题。

用这个概念时，“民族传统”和“民族文化”这两个概念常常是可以互换的。但是，在《波兰大百科全书》中给“传统”这个概念下定义时却只限于具有下列文化内容的传统，即这些文化内容在该地域中被认为是受到特别推崇的、在该历史时期是由某些特定的社会群体所划分出来的，这些文化内容将过去的东西同现实的社会意识连结起来，并成为民族文化延续的基础。

每一个历史时期都对过去的文化储备进行重新选择，只有那些被选择出来的东西才成为该历史时期的传统。这里，已经意识到了“传统”与“文化”这两个概念间的区别。“文化”这个概念的范围包含着该地域历史过程中所创造的特定种类现象的整体，而“传统”则只是其中的某些东西，这些东西在该历史阶段中作为一种价值而被接受。“传统”这个概念不包括那些已被剔出的东西。不同的立场、需要、不同的价值标准每每都决定着对文化传统的认同或淘汰。不同代的人们出于自己的需要，对传统的选择是不同的。有两种力量决定着这种选择：一方面是实际发生的变革的力度决定着选择什么样的东西、抛弃什么样的东西而形成自己的传统；另一方面，这些传统的自身性质决定着它能否同新产生的文化积层相融合并共同发挥作用。这些因素也决定着被选中的传统在新的文化积层中以何种方式发挥功能，决定着它们同传统的其他构成因素之间互相作用的机制。对获得传统起决定作用的还有该传统在过去历史时期所具有的力量和持续性。

因此，传统只包含过去文化构成因素中的某些东西（在不同历史时期它所包含的东西不同），并将这些东西纳入到充满活力的当代中来。但与此同时，它也得到改造，因为它已融入一种新的文化结构之中。因此，尽管这传统如今发挥作用的方式已不同于

在过去时代那样，但是，它却是活生生地存在于当代。在该地域的发展过程中，文化脱离了它的出生地，成为了历史；而传统在另一个历史时期中又获得了生命，重又发挥其功能。

由此可以得出结论：传统完全不是“一代人传给下一代人的一切遗产”①，而是在这个遗产范围中的选择过程的结果，它的某些组成部分持续了下来，而另一些则不一定能持续下来。这种社会选择取决于这些传统的适用性和发挥功能的方式。最后，这些传统在被同化到新的文化现象中去的同时也要发生变化，而这些新的文化现象本身对于未来几代人来说则又有可能成为他们的传统。传统是一系列过程的综合体，这些过程发生在特定的疆域范围内，同时又相互渗透。这些过程具有历史的本性，在文化发展的某个时期，一些在此前并不看作为传统的东西却常常成为了传统。

艺术中的传统，特别是音乐中的传统，具有以下一系列特性：一，它们在历史过程中发生演变，那些由该社会从过去的文化储备中作为传统被接受下来的东西在发生变化；二，它们同该文化的新成就的积层一起成长；三，它们能在该社会的不同历史发展阶段中以不同的方式发挥其功能；② 四，它们能同外来的传统的影响相交织，并在本民族文化的框架内对自身进行改造和扩展。五，它们能在各个不同的历史时期作为积极的东西或消极的东西被评价，至于做何评价则取决于该时期的一般评价标准；六，它们不仅涉及到创作，而且还涉及到艺术文化的其他构成因素，在音乐领

① K. 多布罗沃尔斯基：《社会生活与变化的研究》第77页，弗罗茨瓦夫，1966年版。

② 丽萨：《作为民族整体性构成因素的音乐》，见《历史季刊》1969年第二期367页。

域中则涉及到音乐接受的类型、态度；七，它们可能受到其他文化分支的传统的影响，例如受到诸如宗教传统、风俗传统、语言传统等等的影响；八，它们能在较长的文化稳定时期中以持续的方式成长，或在激烈动荡的历史时期中以不连贯的、间断的方式成长，然而它们却始终不断地活动着，无论是在多么严重的打击之下，例如在波兰音乐史中的第一次世界大战时期，或是后来的第二次世界大战中被占领时期。

因此，传统是过去时代多种多样遗留下来的东西所编织的一种网，无论是在时间的积层上，还是在不同本源的质的体系上都紧密地交织在一起，同时又在每一代人那里都得到更新。每一个历史时代都为了自己的目的对遗留下来的各种因素重新进行解释，以便改造它们，并在这个基础上将自己的贡献带进该门艺术的整体中去；而这贡献本身又将相继成为未来时代的传统，它将成为各种不同因素的融合物，并得到重新解释。

与当今相当常见的对“传统”这个概念的含义所做的消极理解相反，我们应该把“传统”理解为某种富于动力性的、不断生成的、经常发生变革的东西，它在该门艺术中，甚至更广泛一些，在该社会中发挥着各种不同的功能，它在不断地演变着，并使自己总是重新汇入到当前的艺术发展中去。传统赋予艺术发展过程某种持续的特性，从地域的角度看，赋予各个国家的艺术以自己的民族特性。从这个意义上讲，巴赫的传统，虽然它已发生了根本的变化，但它对维也纳古典主义乐派却产生着影响，而这个乐派的复调音乐，尽管它植根于巴罗克音乐，但却代表着另一种调性思维、特别是形式思维（如结构上的对称性，奏鸣曲式与赋格在织体上的综合，把对位法作为主题展开的一种技术原则等等）。这同一

个巴赫传统在另一种调性思维的基础上也出现在瑞格、甚至亨德密特的创作中①。法国古钢琴音乐的传统活在拉威尔的音乐中，而穆索尔斯基的传统则活在许多苏联现代作曲家的音乐中，当然这些传统都是以新的姿态出现的。在波兰音乐中的例证是席曼诺夫斯基的音乐直到第二次世界大战后才成为传统，而在二十年代，则曾被人们看作是波兰音乐民族传统的某种对立物。那些曾经对席曼诺夫斯基的音乐表示过理解或表示过谴责的人们如今还活在世上。在波兰人民共和国诞生后的头十年中，作曲家们是把席曼诺夫斯基的音乐作为传统，将自己的创作同它联系起来。然而在今天，席曼诺夫斯基的音乐又不再被当代的作曲家看作是自己所应该接受的传统了。但是构成席曼诺夫斯基思想基础的“赶上欧洲”的这种信念却仍然是当代波兰先锋派作曲家们完全有意识地接受的传统。由此我们可以看到，所谓“席曼诺夫斯基传统”，其发挥功能的方式是复杂的，从内部看这些方式是不尽相同的，仅仅在四、五十年间就两次发生变化。

艺术发展过程当中存在着多样性②，在同一历史时期、同一社会中存在着不同传统之间的冲突。不同的社会群体常常生活于相当不同的民族文化传统之中，而这些不同的民族文化传统之间的沟通和排斥常常赋予该文化自身以一些新的性质。从这个角度看，传统并不是一成不变的，并不是僵死的，而是强化艺术发展过程的一个因素。

---

① 对于斯特拉文斯基的中期创作来说（阿多尔诺称这个时期的创作为“修复古迹”时期），巴赫的创作及其风格范畴不仅是传统，而且用彼埃尔·舍费尔的话来说，是一种风格模型材料，它可被称之为“关于音乐的音乐”。（见Th.W·阿多尔诺：《新音乐的哲学》，华沙，1974年版）。

② 我这里是指在具有同一风格潮流倾向的历史时期中所存在的多样性。

传统的本源和特性

什么时候可以谈到某种传统的产生？毫无疑问，传统产生于这样一种文化发展阶段，在这个阶段中出现了在文化的质的方面的某种稳定，以及关于这种稳定的意识。它表现为对这些新的质的社会认同。产生这种稳定的条件是出现了一些特定的表象模式，它们能将某些现象作为熟悉的、“自己的”、亲近的、也即可以理解的东西把握住，而将它们与“疏远的”、“外来的”、“异样的”东西区别开来。文化现象只有当它在人们的意识中扎了根，并创造了自己的固定模式时，才能成为该地区人们的传统。因此，艺术中传统这种现象的存在不仅由于它自身的质，而且也由于社会对这种质的承认，并由此而进入社会意识中去。但是这种社会意识是常常发生变化的，不是一成不变的。它在趋向于思维模式和想像模式的稳定的同时，也趋向于这些模式的革新和动力化，因此，传统也可以是变化的。在这两种趋向的对立中传统延续着、扩展着、变化着。

当我们试图阐明传统的本质的时候，应该提出的是每一种传统都是建立在一定的思维模式、表象模式和情感模式的综合之中，建立在对传统的保持和更新的综合之中。在艺术中，这主要是指表象性的类型模式，它对于该社会群体来说在数量上具有代表性，反复出现并为这个社会群体所透彻理解。对这种类型模式予以认同的社会群体愈大，传统也就愈强大。

在音乐中，传统的形成首先是依靠创作的类型模式（特定的音响结构特性），其次是表演的类型模式，但最主要的则是接受的

类型模式(对创作、表演的接受方式)。这些类型模式尽管是多种多样的，但它们是可以被把握住的。当它们进入该社会群体的意识中去的时候，就成为创作和接受的基础。在发展过程中，有的类型模式发生了较大的变化，与其他地区的民族传统和历史传统联系了起来。

在每一部音乐作品中，从属于不同文化领域（不仅是音乐文化领城）的各种类型模式的整个综合体都在起作用，而就音乐的类型模式而言，又具有各种不同的结构“层次”，例如有“音乐作品”最一般的类型模式①，也有该作品的音乐体裁类型模式、音体系的类型模式，以及动机材料的类型模式等。大部分的类型模式都要发生变化，而这些变化都体现于同接受者的接触之中。音乐作品的社会存在、发挥功能的方式以及某些非音乐的特性常常使对作品的接受具有某种群众性和社会性。在对作品的接受过程中，往往给作品加进去某些东西，而这些东西是这部作品的音响特性中本来不存在的东西。例如在教堂中演奏帕列斯特里那的《教皇玛塞尔弥撒》或贝多芬的《庄严弥撒》就赋予这些作品以一种不同于在现代音乐厅中演奏时所具有的功能，对这些作品的接受也会是另一种样子，在听众中所唤起的联想也会是另一种不尽相同的联想。贝多芬《第九交响曲》的人道主义内涵，或肖邦作品第十号《c小调练习曲》的具有革命意味的强有力的特性等都属于这些作品的音响特性以外的东西。正是这些音响特性之外的东西虚构地显现为这些作品的客观特性。

没有类型模式，也就没有音乐风格。任何音乐风格，无论对作曲家还是对欣赏者来说，都是以其独有的表象类型模式为基础

① 见本书《论音乐作品的本质》。

的、比较学，作为历史研究的一种基本方法，正是将具体作品同类型模式进行比较，对作品偏离于类型模式进行解释。显然，单个的现象不能创造类型模式，只有当这现象不断重复出现时才有可能。在这种重复出现中便产生了准则，也即技术规范，从而导致进行概括，产生术语体系。任何一种音乐风格理论及其术语体系只有在这样一种时刻才能产生：一，该风格已广泛得到流行；二，该风格已丧失了其“新颖性”，成为了一种历史性现象。在这个阶段，各种社会性的、心理性的因素导致风格的改变，将已经确立的形式纳入到传统中去。

但是，在创作手段的不同层面上，传统的变化有不同的速度，例如维也纳古典乐派的体裁形式便持续了好几个风格演变阶段，其间配器风格，特别是和声风格都发生了很大变化。同样，大小调的原则三百年来是风格变迁的基础，而这三百年来其他结构层中则发生了很大的变化，这种大小调体系使上述各种风格变迁形成一个整体，并为音乐文化发展的延续性创造了基础。另一方面，所谓风格变迁往往只涉及到某些传统，而没有去破坏和改变其他一些传统。例如勋伯格的十二音音乐便接受了每一个发展阶段中形成结构原则方面的某些东西，而在其他方面，如调性原则，则彻底被改变了。在艺术中不存在一切从头开始，甚至最极端的实验性艺术也总是以某种形式同过去时代的遗产保持着联系。传统中的一些东西有较强的持续性，而传统中的另一些东西则持续性较弱，较易于发生变化；不同类型的传统在变化的速度上是不同的。

构成传统类型模式的持续性的因素之一是该环境和时代中关于这种持续性的价值的意识。

传统和音乐接受

正如在以上的探讨中所看到的那样，传统是一种相关现象，也即是说，传统是在某社会群体对特定现象的特定关系的基础之上实现的。它被广泛性和稳定性所加强，积淀在其他传统上，或被另一种新产生的传统所压倒。

传统保证了某种艺术作品成为价值的载体。在传统这个概念中包含这样一种假定：即作为过去时代流传下来并被接受了的那些东西在过去某个时候曾经是一种价值，或当今仍然是一种价值，尽管需要重新加以解释。①

重新解释，这是一种历史的必然性。它是听众的历史经验的结果，是他们多种多样音乐经验的结果。在每一个历史时期，甚至在同一历史时期的不同代人中，这种重新解释都往往是不同的。这些经验的变化既涉及到音乐思维的范畴（例如个别作品的调式、调性、乃至无调性原则），也涉及到这一代人总的世界观。因此，每一代人都以不同的方式理解过去时代的艺术，通过自己表象的、思维世界的、感情生活范畴的以及自己价值标准的筛子来过筛。

创作中的传统创造着特定的接受的传统。这些传统决定着我们在艺术史称之为持续价值的这种东西。作品，对于许多代人来说，是这种持续价值的载体，它不断地进入该环境的艺术传统中去，而后便继续存在于一个更广阔的范围之中。进入传统中去的作品，过了一定的时间之后，就成为某种特殊类型的价值，正如整个"波兰古代音乐"对于我们来说所具有的那种价值。新近发现

① 见本书《论音乐的价值》。

的古代音乐作品加强了这种传统，在民族文化整体的历史断面中正发挥着作用。

被某一时代的社会所承认为价值的那些传统也整体地作用于社会。传统是使人们为自己过去的民族文化感到骄傲的原因，它也创造了更好地理解本民族音乐的独特的基础，也即审美认识的独特的基础。因为在对作品的理解与对作品的审美体验之间并不存在严格的界限。只有当我们能够不费力地进入某种特定的表象方式和类型模式综合体中去时，对作品的真正认识才是可能的。在价值评价的深层存在着一种“地域”标准。世世代代的波兰听众喜欢肖邦的音乐，与非波兰的听众相比较，与其说是更强烈，倒不如说是以不同的方式喜欢他的音乐，因为在肖邦的音乐中有一种“波兰性”的类型模式，它很容易被波兰人所辨认和理解。拉威尔的音乐，作为法国传统的载体，更适合于法国听众的口味，而穆索尔斯基的音乐则更适合俄国人的口味。我们这里不是说一种音乐在某个地域中就受到格外的喜爱，而是说它是以不同的方式被喜爱。在人们的心目中本民族的东西有明显的本民族性。正如在波兰人、法国人、俄国人的心目中，肖邦、拉威尔、穆索尔斯基的音乐就分别具有波兰性、法国性、俄国性。这是因为在人们的音乐意识中聚集着特定的表象类型模式以及这些类型模式之间的差别的观念。这些便构成了对特定地域的特定音乐的主体间接受的重要因素，尽管对于各个具体的接受者来说，其强度会有所不同。因此，同印度音乐、中国音乐相比，欧洲音乐对欧洲听众来说就更亲近一些、更容易理解一些。音乐文化的完全世界化对于我们来说仍然是非常遥远的事，尽管在不同的地域民族环境之间的愈来愈多的交流正在促进着不同音乐文化之间的互相影响；大

众传播手段也正朝着这个方向起作用。我们自己民族环境的类型模式对于我们来说永远是最亲近的，它创造着我们的音乐想象力的特有结构。这些类型模式有助于我们去理解音乐作品；一个民族群体同本民族的作品或创作之间的关系会加强该民族群体内部的凝聚性。在每个人的审美感知中传统都在起着作用，在很长的历史时期中影响着许多代人的审美活动。对于审美体验的形成来说，必要的是将它纳入到各种各样的接受范畴的整个体系中去；这些范畴产生于过去的时代，对于该社会群体来说，在本质上是共同的。音乐接受本身也置身于特定传统的轨道之中。如果我们体验音乐时把音乐看作是一种表现，那么在任何情况下，我们都不会像日本人或印度人那样，把音乐完全视为特定事物和特定概念的象征。当我们欣赏他们的音乐时，是通过我们自己的传统进行了过滤的，从而对之进行了重新解释。这种解释同日本人和印度人的解释不同，但却与我们的接受传统相适应。

对一部作品的接受的传统时常与该作品本身有密切的关联，例如将“革命性”同肖邦的《c小调练习曲》(作品第10号)联系起来(尽管革命这个名称来自李斯特而非肖邦)，将“英雄性”同贝多芬的《第三交响曲》联系起来(它建立在某种奇闻轶事的基础上)，或者将肖斯塔科维奇的《第七“列宁格勒”交响曲》一向都同整个对战争的想象联系在一起。一部作品产生的时间离我们愈远，对作品的接受发生的变化就愈大，因为对作品的理解方式影响着作品本身，它与作品紧密相连，而且对以后时期对该作品的再解释产生影响。这种再解释不可能完全同作曲家当初创作这部作品时所赋予的信息内容相一致，而总是新一代人表象的新历史体系的产物，并在这个基础上被人们所接受。

音乐接受的传统的改变可以用下面这个例子说明：有的音乐作品本来是纯粹作为宗教仪式音乐而被创作出来的；后来人们逐渐开始在某种宗教想象和体验的氛围中来感受这类作品；而今天人们却几乎只把它们当作音乐会曲目来欣赏了。这个变化并不涉及作品的音响特性，而只涉及作品的社会功能的传统；人们在接受这类作品时对世界的思维体系同人们当初创作这类作品时对世界的思维体系已经不相同了。

我们在这里遇到了这样一个问题，即：欣赏态度同作品的客观特性之间的适应性问题。每一种类的作品都要求特定的欣赏态度范畴，例如欣赏舞曲与欣赏宗教音乐就不同。但是，不管在能确定作品结构特性的听觉体系范围中如何对这些作品进行分类，听者特定的欣赏态度一般总是能同音乐作品相适应的。当然，完全的适应是不可能的。我们所谓的再解释也正是在这一点上实现的；对音乐作品的接受和欣赏不可能完全回到传统上去，传统也只能在某种程度上支配我们对过去时代音乐文化的接受。

作为创作构成因素的传统

如前所述，传统在音乐接受方面发挥着重要的作用，但是，更为重要的是它首先是在创作领域中产生影响。任何一部音乐作品都是以不同的方式、在不同程度上将自己时代和环境的规范同创造了传统的那些规范的整体联系起来；至于如何选择那些规范，在何种程度上变革那些规范，这个任务留给了作曲家们。进行选择的范围则是主体间的诸因素决定的。举出贝尔德的创作作为例子就足以说明这个问题。贝尔德将自己的创作建立在典型的十二音技

术的基础之上，同时又在自己的创作中展示了充满波兰音乐浪漫主义传统的旋律参数。肖邦的创作也是这种个性化选择的例证，尽管他顽强地拒绝歌剧体裁中的音乐表达方式，但他的音乐还是从他所处环境的传统那里接受了不少东西。留给创作者们的选择范围是受到各种传统明显的局限的，这既体现在结构手段的各个层次中，也体现在决定对作品构思进行选择的领域中。

创作者们可以同传统保持着多种关系。他们可以考虑到传统，在自己的时代精神前提下对传统进行改造；也可以割断传统。后者也体现着一种关系，尽管这是一种否定的关系。创作者们常常误以为自己是一个“自由的创造者”，其实这是一种错觉。他们总是不自觉地同各种传统发生着关系，这既体现在借以进行表达的音乐体裁，以及将这一切体现出来的音乐表演手段，同时也体现在与之相适应的多种多样的非音乐性的范畴中。我们举出以下现象就足以能够说明这个问题了：二百年来欧洲音乐在风格上经历了种种演进，但交响乐队乐器组合的持续性以及交响曲套曲体裁的持续性（从曼海姆乐派到肖斯塔科维奇、沙贝尔斯基、奥耐格、路托斯瓦夫斯基，直到潘德列茨基）都明显地长期存在着。

存在着作曲家们选择什么样音乐手段的一种准则。而这准则的格局却往往深藏在这些作曲家们的无意识当中，甚至在内省中也难以抓住它。这往往是他们所接受的思维类型模式、感觉方式以及价值观的一种体现。只有后来的分析家们才能找到其中创作革新因素同位于这些革新因素深处的各种传统来源之间的联系。

音乐分析和音乐批评一般能够对上述过程加以说明，这本来是音乐欣赏的一个核心，而这对于一般听众来说，大多是无意识的。在一般听众那里没有进入意识中去的那些东西，音乐批评家却

通过创造技术结构概念和分类原则的途径将它们引入到意识领域中来，从而特定类型音乐作品的规范的精确化也就成为可能。但是，要实现上述这一切，只有当那些特定现象不再只是偶然出现而是多次反复出现并成为一种新的类型模式时才有可能。也只有在这时，才可能对作品进行评价。这时，新的音乐作品便进入到能够成为新传统的那些类型模式中去了。于是，这些作品便具有了新的意义，并照耀和启示着其他作品，创造着传统的新积层。①

制约着创作的传统是受到该时代与环境所承认的一种约定体系。这个约定体系的存在有利于对音乐作品的范畴的确定，我们正是把这些范畴看作是同一定的传统相联系的。潘德列茨基的《圣母哀悼曲》是同席曼诺夫斯基的《农民安魂曲》也即《圣母哀悼曲》相联系着的；也就是说是同波兰音乐乃至非波兰音乐（如佩尔格莱西、罗西尼等）中更古老得多的这类体裁作品的传统相联系着的。

如果说某种约定性在一个社会中不再广泛地发挥其功能，那么该传统也就消失了。在苏联，宗教信仰的基础消失了，在功能上同宗教相联系的那些音乐体裁的传统也就随之消失了；进一步说，与这种音乐体裁相适应的、具有潜在的宗教内涵的接受基础也随之消失了。从这个例证中我们看到了世界观领域中的某些传统的消失是如何决定着某些艺术传统的消失；而世界观领域中的某些传统的活跃又如何导致了某些艺术传统的延续。在我们的波

① 批评家通常对作品进行分类和评价，这种音乐批评活动帮助了听众，使他们能依靠"批评家们"的权威，自己独立地对作品进行范畴分类和价值判断，而他们这时尚不具有关于这些作品的固定的表象类型模式。批评家们工作的意义也正在此，他们在某些时候通常决定着一部作品的命运。他们在对一部新作品进行解释的同时，就在确定着这部作品在创造新的音乐规范方面的地位。在报刊和大众传播手段发达的时代，这些因素对作品命运所起的决定性作用远比我们想象的要大得多。这是新传统形成过程中的一个新的构成因素。

兰音乐中，由于我国历史条件的制约，存在着与宗教信仰密切联系的因素，这就决定了这种宗教音乐体裁不但没有消失，而且与先锋派作曲手段合流，证实着宗教音乐传统的有力的存在。这方面，只要我们举出潘德列茨基的宗教音乐体裁的创作就足够了，或许没有什么人不怀疑他的这些作品中存在着带有保守含义的音乐传统主义。

从以上的讨论中，我们可以明确地得出这样的结论：在接受一部分新作品时存在着这样一种特定的阶段，在这个阶段中这部新作品进入传统，成为传统的一部分。传统的过程性也正体现在这里。

作品如何进入传统？

由此，便产生一个问题：作品和作品的质是如何成为传统的？它又是如何进入控制着其成为持续存在的价值的那个领域的？我们已经强调指出，作品的客观特性不能充分说明这个问题，这里起决定作用的还有群众性的接受，行家、出版家、公众的普遍承认。大量历史事实证明：那些其价值今天已被普遍承认，并已成为该种风格的"经典"的那些作品在进入"伟大作品行列"、成为人们效仿的典范并在最后终于成为传统的过程中是经历了多么多的困难。一部作品的"伟大性"并不是内在地存在于这部作品之中，而是生长于这部作品同对这部作品的接受相接触这一过程之中。对一部作品的评价的可变性正证明了这一点。我们只要举出如下事实就足以说明这种情况：贝多芬自已的学生卡罗尔·车尔尼对贝多芬的《第三交响曲》做出完全否定的评价，他当时还不能

像后人那样评价这部作品。一百年后，卡罗尔·席曼诺夫斯基刻薄地将贝多芬看作是他"不情愿坐的沙发"。对于席曼诺夫斯基来说，贝多芬的创作已经是一种应该完全予以抛弃的传统了。新作品在一开始时对于听众的欣赏类型模式来说是陌生的，是令他们惊奇的；但是，这些作品逐渐地就成为"愈来愈清晰的"可以理解的东西了。这是"学习"过程的结果；也就是说在这个过程中听众创造了新的听觉类型模式和体系，换句话说，也就是掌握了新的约定符号体系，这种新的体系首先必须得到普及，以便成为传统的新积层。每一个时代都可能创造出各种不同的约定符号体系，但不是所有的这些体系都能被接受下来。这里存在着各种各样的淘汰选择，而这种淘汰选择要求对音乐中发生的各种变化和转折进行深入的分析，本文没有足够的篇幅来进一步探讨这个问题。然而，从来也不存在完全是新的、完全不包含遗留下来仍在起作用的某些传统因素的那种变化和转折。进行这种淘汰选择的不是时间流逝本身，而是该时代中的社会变化和社会意识的变化。

苏联十月革命后音乐文化的发展过程证明了这种淘汰选择活动是何等的尖锐：当时完全抛弃了资本主义社会文化的一切传统，宣布建立无产阶级文化的纲领，只有卢纳恰尔斯基① 反对这种做法，认为完全排除了过去时代一切文化的新文化是不可想象的，尽管这样，两种阶级传统之间的冲突在苏联音乐后来的发展中仍然强烈地起过重要作用。音乐传统，特别是工人阶级和农民阶级对音乐的接受传统对作曲家们的创作以非常重要的方式发生过影响，这种传统使苏联的音乐创作在那些年代阻止了世界音乐

① A.卢纳恰尔斯基：《在音乐世界中》，莫斯科，1958年版。

向自己的渗透。两种不同阶级的文化传统之间的冲突在50年后失去了原来的那种尖锐性，然而，这种冲突仍然相当明显地表现在半个世纪来的苏联音乐中。正像在历史中所常见到的那样，一个胜利了的阶级成为了选择者，在苏联音乐中，这个阶级淘汰了一些传统，而选择了另一些传统。

那些在该历史时期起重要社会作用的富于个性的风格在某种程度上比较容易成为传统，而这里所说的重要社会作用往往是超出于纯美学范围的。例如奥金斯基的波罗奈兹舞曲就曾经成为这样的传统，这种标题性波兰舞曲在当时曾起过积极的历史作用，在后来肖邦的波兰舞曲中，我们不难看出奥金斯基这种波兰舞曲的传统，尽管这两个人的创作中所体现出来的艺术才能是多么的不同！然而，肖邦本人作为一位伟大的作曲家和钢琴家，在他自己那个时代便很快成为某种更大的象征，成为爱国主义情感的体现者。肖邦的音乐向它的听众表达了这种情感，并不是因为他的音乐同各种各样已经形成的传统相联系，而是因为他的音乐中所体现的传统具有单一的民族性。在肖邦的音乐中，有时人们能够感受到那样一些爱国主义内容，它们是由解释者注入的，而在肖邦的意识中可能并不存在。肖邦音乐的民族性是那么强烈，甚至在20世纪的席曼诺夫斯基的音乐中仍然可以看到同肖邦传统的联系。这样的音乐在被三次蹂躏的波兰民族的统一意识中发挥过巨大的作用，这音乐在这个时代中所起的超出于美学和音乐之外的作用也正体现在这里。

莫纽什科也是以相似的原则进入波兰音乐的传统的，而且持续的时间很长。莫纽什科的创作在他那个时代对波兰民族意识来说是非常重要的，它一经出现便很快地进入这个意识中去，并稳

定地扎了根。甚至在已经看到了莫纽什科的创作并不是最完美的那些后代人中间也是如此。莫纽什科的音乐在历代爱国主义潮流中占有了地位，经历了各种风格演变的过程，一直到今天仍活在广大听众之中。他的音乐在今天仍在起这种作用，尽管其社会作用的侧重点已有所不同。因此，一部作品或一个人的整个创作可能以各种不同的方式进入传统的范围，并在其中保持下来，而只有当发生了根本性转折的时候，它们才可能被从传统中排除出去。

同样的情况也涉及到在自已那个时代被人们认学是否定传统的那些革新作品中。音乐语言的任何封闭性都是暂时的；新的风格约定符号体系会逐渐地得到普及，并成为传统的新积层的基础，它在愈来愈广泛的听众范围中为接受创造前提。在文化发展过程中传统的形成过程就是这样。但是，传统之所以能发挥作用又是因为千百万听众之间是通过特定的地理环境、特定的语言、历史以及以特定的方式接受音乐作品的能力而相互连接在一起的。因为任何一种审美体验都是存在于构成该社会整体的、共同决定着艺术作品接受方式的另一些关系的网络之中。

在审美体验中，与外部世界处于对立地位的每一个“自我”都离不开由集体那里接受来的各种因素，也即都离不开“非我”。它们制约着我们的行为，这就将我们同其他的艺术接受者连接起来，同环境连接起来；我们的主观体验正是为主体间各因素所决定，尽管这种主观体验还没有达到意识的水平，我们的“今天”是由我们的“昨天”所充实的；今天同历史的对话以及历史对“今天”的内容的影响也正体现在这里，这种对话造成了社会意识变化中的延续性，对于音乐来说，也就是造成了主体间音乐意识的延续性。

民族传统和阶级传统

在我们对传统问题进行的探讨中，我们已经接触到民族传统的本质这样的问题。在涉及到一般传统的作用时我们所论及到的所有问题都与这个问题有关。民族传统是这样一种传统的综合体，它持续存在于该民族地理环境中，周围的人们能够感觉到它在该社会的意识中的价值。民族传统的独特价值在于，它既沿着时间(在历史过程中)，也沿着空间整体地作用于该民族。某些传统比另外一些传统持续得更长久，它的各种各样的具体体现被世世代代的人们所接受。另一方面，世代流传下来的传统也往往以撇开从属于单一社会群体的方式，通过我们称之为"民族性"的东西将各社会群体在这一点上统一起来。不过，民族性这个概念，到目前为止在民族心理学上还完全没有得到解释：人们通常用创造物的相似性、特别是艺术的同种性来解释，而这个艺术同种性则又用"民族性"来解释①，这是典型的循环论证。

不管怎么说，民族传统比起其他传统来说具有更强的持续性，也受到更为广泛的承认。对一个民族来说，其传统是一种价值，而这传统对于另一些民族来说就不一定是一种价值。民族传统，特别是该一代人有意识地把它视为民族传统时，能加强该民族的文化共同感，并在加强其民族意识的一致性上起作用。民族传统所发挥的作用在不同的具体历史条件下是不同的，这种传统

① C.克林伯格：《民族性的科学》，见《社会心理学季刊》，纽约，1944年第19册；M.L.法柏：《民族性问题》，见《方法论分析》，1950年第30册。

的体现形式也是不同的。

某种传统的持续性是某种生活方式的持续性的结果，因此民间音乐的传统总是最富于持续性的。这是因为农村的生活条件、日常生活方式、农村人民的单一性、较弱的运动性，以及过去的东西、过去的习惯的权威性等等都决定着该地域的基本类型模式的变化不是那么明显。这样，农村人民的音乐文化就具有了特殊的稳定性，它被普遍地看作是整个民族文化的代表，虽然它事实上往往只是人民中的某一个阶层的文化的代表。也正是由于上述原因，几个世纪以来波兰农村的音乐传统成为其他传统的基础：在专业音乐创作中，在统治阶级的音乐文化中都对波兰民间音乐加以利用。只不过在不同的历史发展阶段中，民间音乐每次都被运用于不同的艺术表现手段和不同的艺术风格中，从而为传统创造了不断发展的积层。这一切正决定了在其他更易变化的那些传统的背景下民族风格的明显的延续性；同时它对社会的特定类型的音乐想象力的创造起决定性作用。

如果说民间音乐本身，作为一种坚固的、强有力的、富于持续性的农村传统，在很长的历史时期中变化很慢、很小，那么，建立在它基础之上的利用民间音乐的这种传统事实上也是受其制约的。但是，在利用民间音乐的方式上却是颇为不同的。18世纪教会音乐家们对波兰民间歌曲的运用就与后来的爱尔斯奈尔、肖邦、莫纽什科、穆索尔斯基、乃至巴托克、路托斯瓦夫斯基、威霍维奇等人很不相同。莫纽什科的音乐也只能建立在肖邦传统的基础上，他看到了波兰民间音乐传统，但还未能很好地运用它；而席曼诺夫斯基则已经将自己的音乐建立在其前辈们已经实现了的民间音乐传统的多种层次的基础之上了。但不管是莫纽什科还

是席曼诺夫斯基，他们都探索到了加工改造民间音乐、并使之适应于自己那一代人需要的途经。波兰人民共和国作曲家们的创作也是建立在这个传统的基础之上的。作曲家们的不同的特性来源于各种不同历史风格的渗透，但是，它们所获得的材料的稳定性使他们的创作具有了一种共同的民族性。显露出这种倾向的不同的历史渊源强加了传统，使之成为一种民族传统，这表现在两个方面：一方面是作曲家们所采用的方法本身的经久性，另一方面则是作曲家们创作时所使用的原材料的经久性。

这些作品，尽管它们各不相同，但是它们能够广泛地代表着一种民族风格，因为该民族的听众们易于接受构成这些音乐作品的那些原材料，从而把这些作品看成是他们"自己的"，使他们感到"亲切的"、"熟悉的"东西；这些作品在其广为传播的那个社会中最大限度地同人们的接受类型模式相适应。

但是，在这里我还想强调一下我曾在基于具体材料探讨民族风格问题的三篇论文① 中曾详细谈到过的一个问题，即音乐中的民族风格绝不是仅仅通过运用民间音乐这种途径才得以实现的。相反，每一次构成音乐中民族风格的都是多种传统的综合体，其中包括音乐传统和非音乐传统，诸如文学的、宗教的、历史内容的、语言因素的传统等。这些因素都决定着各个音乐作品同该民族的整个文化范围之间的联系；而这些因素在进入民族传统中去的同时，也正在成为后代人的民族传统。对民族悲剧性命运的感情反应不仅在肖邦的某些作品中、在莫纽什科的歌剧脚本和音乐中得

① 参看我的论文：《论肖邦音乐中民族风格的本质》，见《肖邦研究》第一卷，华沙，1960年版；《席曼诺夫斯基创作中民族风格探讨》，克拉柯夫，1960年版；《论音乐中的民族风格》见《音乐美学论稿》，克拉柯夫，1965年版。

到升华，而且也在鲁日茨基的一些交响诗的主题中(《华沙之歌，1905年》)，在潘德列茨基的《愤怒的日子》和贝尔德的《艾格卓尔特》中得到表现。这只是非音乐性的传统后来成为音乐传统的许多例证中的几个例证。肖斯塔科维奇的第七（《列宁格勒》）、第八、第十三交响曲以及他的其他交响曲，达拉皮柯拉的歌剧《囚徒》等都是以同样的原则早已分别进入了苏联音乐和意大利音乐的民族传统之中。

传统与世界整体文化

音乐中的民族传统和民族风格在波兰的不同历史阶段中发挥其功能的方式颇不相同，但是它总是扮演一个波兰社会整体性因素的角色。如果说在“丧失了国家的民族”那个时期里，肖邦的音乐将被瓜分为三个占领区的波兰民族的意识连结在一起，越过占领区的界限对波兰民族意识的统一产生影响，那么，在“民族阶段”中，席曼诺夫斯基的创作的任务就同肖邦时的情况不尽相同了。席曼诺夫斯基表现了对终于得到统一和自由的“民族国家”这一胜利的肯定。作曲家本人正是这样来理解这一切的。但是席曼诺夫斯基对自己的创作所担负的使命是有较宽的理解的，那就是：在同当时先锋派音乐手段相结合的波兰民族传统（这传统是双重的，即民间音乐的传统和肖邦的传统）的基础上创造一种能在本国得到广泛理解的那种音乐风格。这种风格应该摆脱由于国家被瓜分、民族被奴役所造成的波兰社会想象力的孤陋和贫乏，并在这个土壤上使来自邻近国家的一切新的东西开花结果。同样是这些传统，但它们在我们这个时代却具有了不同的意义：建立

在这些传统基础之上的音乐的使命是将分化为不同阶级的民族的想象力统一起来。同样是这些民间音乐因素，在肖邦那个时代它们是整个民族的象征，而在今天它们却成为社会主义阶段的文化象征，成为连接我国具有各自阶级传统的各个社会群体的音乐想象力的桥梁。

这就涉及到一个音乐传统的阶级性质问题。不同阶级间的音乐文化诸因素的过渡，特别是一个阶级从下层阶级向统治阶级转变中音乐文化诸因素的过渡，对此我们早已在历史中看到了；它赋于音乐文化以民族统一性。尽管存在阶级分化，但这个过程远在古代音乐中就已发生，但只有在社会主义社会这个问题才可能被有意识地提出来，在这个社会中各阶级文化的统一整体化已经成为当今历史阶段的一项任务。

多少个世纪以来，音乐文化一直处于阶级分化的条件之下，这种分化也反映到音乐事物中来。社会存在条件方面的差别、文化经验方面的差别决定着在接受传统方面的基本差别。只有两个阶级能使自己的音乐产品具有明显的阶级性质：一个是统治阶级，他们手中掌握着专业音乐保护人的权利；另一个则是农村中的农民阶级，他们在音乐领城具有自己的古老传统。不能把存在于十九世纪城市里资本主义社会的各种不同群体中的娱乐音乐看成只是市民阶级音乐文化的体现，尽管这种音乐确实生成于市民社会。音乐的发展表明：很久以来就存在着不同文化层次之间的相互转换，专业音乐中某些容易上口的东西渗到民间音乐中去，而与此同时，在更大的程度上民间音乐被加工提高之后被吸收到专业音乐中来。音乐文化的阶级划分在很长时期以来完全是一种当然的现象，但是自文艺复兴时期以来这种现象就开始慢慢地变得不那

么明显了。这个过程的真正的社会含义在今天已经看得很清楚了。在这个过程的最深处存在着一种趋向，即创造一种具有全民性质的独有的民族音乐文化。社会主义的社会条件使这个过程的结束成为可能，也就是说各个阶级的不同传统最终将要统一到民族传统中去。这个过程的萌芽在今天已经可以看到了，而这个过程的结束则取决于全社会达到一致的高度的教育水平，这在今天还只能是一种幻想和愿望。

音乐中的阶级意识的残余在今天主要表现在音乐接受方面，也就是对复杂的、特别是革新性的音乐作品的接受可能性方面。

在讨论传统的本质时，如果不考虑到以下这个问题，这讨论就会是很不充分的，这个问题就是不同文化之间的相互关系和影响，它们之间的联系，以及它们同各种不同传统之间的相互依赖性。这是一个非常困难、非常复杂的问题，是文化人类学研究的对象，解决这样的问题远远超出了我们的可能性。我们知道，同时存在各种类型的文化，在各个不同的文明区域存在着各种不同的民族文化，而其中的每一种民族文化都是一种类型模式的体系，都有自己独有的传统网络。我们可以去认识各种文化模式的活动规则，但是我认为我们所能积极参与的却只是那些文化模式中能决定我们在观察其他文化模式时所采用的视角的那种文化模式。

但是，每一种民族传统的综合体都是同从属于世界整体文化的那些各式各样的其他传统的综合体紧密联系着的。世界整体传统在进入某一民族传统中去的同时，它自身发生同化，一方面是在进入一种新结构中去时它自己被改造；另一方面它也改造了它所进入的那个传统的结构。但是，民族传统同世界整体传统之间的联系也体现在相反的方向上：某些民族传统及其构成因素在渗

入世界整体文化的同时，丰富了世界整体传统。斯拉夫民族对19世纪的贡献，东方民族和文化对所谓世界音乐的贡献都是例证。创造者的最高成就是进入自己民族的音乐传统，也许更大的成就是进入全人类音乐文化的持久传统。这种情况是不多见的，肖邦就是其中的一个。

不同文化和传统的多元论意识大大地丰富着我们的世界图景，特别是在艺术领域。困难在于如何去超越自身的文化类型模式，这种模式是在单一民族圈子的生活和教育中形成的。这种情况特别是在创作家那里常常见到。他们的创作活动常常受到自己民族文化的制约，就连肖邦也是如此，他一生中无论是音乐还是书信说的都是波兰话，连思维都用的是“波兰话”（此处是指比语言更为广泛的意义上），尽管他的整个后半生是在波兰之外度过的。但是对于接受来说，外来东西的渗透是永远存在着的，漠视一切的、封闭的文化体系是不存在的。

传统的混种化是一种自然的现象。正如莱威·施特劳斯①所说的那样，这种混种化成为“地中海区城掀起文化狂潮”的原因。它也促进了本地域传统的变革，但这种变革不能完全超越其传统的网络和模式，否则也就不成其为传统了。

---

① C.莱威·施特劳斯：《热带的苦闷》，华沙，1960年版。

七、音乐与革命

“艺术与革命”这个问题完全不是一个新问题。理查德·瓦格纳[①]在自己的著作中讨论过这个问题，他要求社会转折应该改变现存音乐机构发挥功能的方式。鲍尔·贝克尔[②]也谈到过这个问题，他力求去探索在音乐创作中的一种集体性转变的表现，这种转变产生于革命转折后的社会意识形态中。现在我想对这同一个问题从另一个方面进行一些探讨：即讨论这样一些过程，它们由于社会中发生的革命性转折而出现在社会音乐意识中；同时，通过这些过程来解释在这个特定的历史情势下产生的音乐文化。

艺术约定总是以下两种因素相互作用的结果：理解的一致性，也即在某一社会群体中占统治地位的那种接受态度，以及形成和制约这种接受态度的艺术结构的特质。在制约着艺术创作的那个社会群体同对该艺术创作的接受可能性之间存在着相互联系。换句话说，作为艺术保护人的那个社会群体具有一种能促进该艺术的发展的优越性；另一方面，该艺术本身则为这种优越性带来了能改变音乐接受本身的一系列新因素。在革命时期，新的、掌握了政权的阶级成为新型的艺术保护人，然而他们所具有的那些优越性来源于过去原有的社会情势，并受到原有的接受可能性的局

① R.瓦格纳：《艺术与革命》，法兰克福，1848年版。

② P.贝克尔：《艺术与革命》，法兰克福，1919年版。

限。革命后，掌握了政权的新阶级所具有的那种优越性造成了艺术趣味、风尚，以及接受态度的改变，其结果往往是对音乐的需求简单化了。在此同时，过去统治阶级的那种爱好如今在消失。但是，革命后取得胜利的阶级自身在文化程度上也存在差别，因而他们的接受态度也是多种多样的，例如进步知识分子的需求同无产阶级大众的接受可能性之间就存在着差别。

革命后在政治、经济、意识形态生活中取得了政权的新的社会群体给艺术领域、在这里我们更感兴趣的是给音乐艺术领域带来了他们在过去处于受剥削地位时所具有的这些接受可能性。正是在这里，我们看到了一种独有的历史规律性，其本质正是我们所要探讨的。

在任何一个时代和社会中，不管其社会制度如何，在音乐接受上总是可以划分为以下几个群体：一是具有高层次精神生活的群体，他们能理解当代的或过去时代的复杂的音乐手段，能以审美的方式体验音乐；另一个群体则把音乐看作是一种娱乐，将音乐作为一种简单的、有时甚至是庸俗的东西来消费；最后一个群体则只能消费最简单的、纯粹民间的音乐。精确的社会学研究正在确定这些群体的性质和他们的音乐意识的类型。根据不同历史时期的材料，我们现在已经有权力来谈论这些问题了，因为现在已经很清楚：在每一个历史时期都存在多种类型的音乐接受群体。目前的音乐史学，同美学一样，一般只限于研究高层次群体的音乐接受以及与此相适应的音乐现象；而只有当我们也考虑到其他音乐文化群体的情况时，我们才能理解每一次社会转折后音乐文化所发生的变革。

正像我们在前面已经指出的，革命后在政治、经济、意识形

态生活中取得了政权的新的社会群体在艺术领域里带来的那些爱好、价值标准、接受可能性、音乐趣味等都是在这之前为政权而斗争那个历史阶段就已存在的。正是这种传统的压力成为革命后初期的特点，它导致音乐文化发生独特的转折，这正是我们要讨论的问题。

欧洲在历史上有过两次具有革命性质的社会转折。就音乐文化而言，法国大革命以后的时期(特别是拿破仑时期)同1917年俄国革命后的头十年有某些相似之处，尽管二者在社会历史情况和音乐风格方面完全不同。如果简单地说，这两种转折都有一个相似的机制，新的阶级接管原来统治阶级的政权。法国革命之后，市民阶级取代了封建贵族阶级的地位，而俄国革命之后，工人农民——无产阶级取代了资产阶级、市民知识分子以及封建残余的地位。

当我们谈到音乐同某一历史时期社会生活之间的联系时，我们的注意力主要集中在它们之间在功能方面的联系上，在这个联系的深处存在着意识形态和世界观的因素。它们从自己这个方面决定着音乐接受的范围和类型。我们已经指出，不同的社会群体在接受可能性、优势、价值标准、风尚趣味方面是彼此不甚相同的。人类社会中存在着阶级的分化；对社会文化财富的接受也是不同的。一些社会群体好像曾经生活在另一些“音乐世界”中。对今天的音乐史学研究和音乐美学研究具有重要依据作用的社会学研究证明了这种阶级分化的存在。社会中不同群体在接受可能性上存在差别的这种意识在今天已经变得普遍起来。任何地方都不存在单一的音乐文化。这种情况同样也出现在社会主义社会中。在这个社会中虽然阶级分化的经济前提已经消失。但是，文化需

求的不同类型和传统却完全没有消失。这种情况在音乐领域中是很明显的。

社会革命的结果总是一个阶级从另一个或另一些阶级手中将物质财富和权力剥夺过来或收归国有。类似的情况也出现在文化领域中。接管了政权的阶级同样也要求接管文化，而新阶级的这种要求与原统治阶级的要求是不同的，新阶级提出的要求中包含着自己特有的阶级意识和文化意识，而这些意识是在他们取得政权之前就形成了的。社会革命带来了根本性的转折，改变了文化意识。这涉及到各类艺术，其中包括音乐。这个转折首先就涉及到音乐的社会保护人问题。艺术同社会的需要之间的稳定联系被动摇了；在它们之间形成了新的相互关系；新阶级进入了自己的音乐消费场所，在音乐领域提出了自己的要求。这些要求有别于刚刚被推翻的统治阶级视为价值的那些东西。甚至相似的或同样的音乐活动形式、音乐机构，如音乐会生活、歌剧院等对于一些社会群体来说也具有了不同的意义，有了自己的新的曲目和剧目，关于这一点我们后面还要谈到。直到社会生活在新制度下进入稳定时期后，艺术语言的某种稳定才会形成。社会制度的剧烈变化必然要导致适用于原来那个社会群体需要的那些音乐风格约定同适应于掌握了政权的新社会群体需要的那些音乐风格约定之间的冲突。这种冲突强烈地显露于原有的音乐表现形式与已经发生了变化的新阶级接受可能性之间。两种不同的音乐意识之间的冲突产生了；这种冲突的机制表现为运用于对各种音乐现象进行评价时采用完全不同的价值标准，甚至发展为对被推翻了的阶级的音乐进行谴责。直到两种音乐文化的尖锐对立的时期过去以后，才逐渐地形成一种新的音乐意识，而在这个过程中很难避免摇摆、损

伤、错误和过火行为，正像我们在苏联音乐中看到的那样。在革命时期，社会制度常常以飞跃的方式发生转变，而人类意识转变的速度却往往是缓慢的，社会转变同音乐意识转变之间的完全适应是不存在的。直到革命性转变获得了长远成果后，它才会对人的音乐意识产生明显的影响。

在法国大革命时期，这种转折显得不那么强烈，因为法国市民阶级的革命意识在启蒙运动的过程中已经逐渐地成长起来。通过对前几代人所创造的形式的消费，新的市民阶级的音乐文化形式已经成熟。但是，这种转变在当时还是能被人们感受得到的，当时梅雨尔的话就是证明，他曾说："以前，音乐为宗教狂热和贵族暴政服务；由于革命，如今音乐为自由服务。"① 这个在我们今天看来已不是那么清晰了的转折，在当时以多样的形态表现在边省的群众性歌曲创作、庆祝革命纪念日、各种事件、与革命相联系的节日等的各种颂歌、反映当时各种政治事件的法国歌谣，以及讽刺性歌曲等等之中。这个转折也表现在改编的民间歌曲之中，海顿、普莱耶尔、甚至贝多芬对这些改编曲都很推崇；与此同时，这种转折也表现在市民家庭音乐生活中不可缺少的那些器乐小品的繁荣之中。这种新的需要也表现在合唱、乐队组合所显示的宏伟性以及善于表达富于英雄性集体感情的铜管乐器的优势之中。凯鲁比尼指挥过由两千人组成的合唱队，而柏辽兹则指挥过由一千二百人组成的管弦乐队。伴随着市民音乐意识进一步转变的是音乐会听众范围的扩大；与此同时，前所未有的对演奏大师的崇拜得到发展，它体现了新听众较为外在的音乐需要。新听众的新

① 参看G.克奈普勒：《19世纪音乐史》第一卷"法国"一章，第111—211页，柏林，1961年版。

的音乐需要所带来的一个间接成果是交响音乐的标题性，这种随俗的标题性因素使音乐修养较低的那些听众们减少了欣赏音乐时所碰到的困难。新阶级听众的音乐趣味的变化也体现在对歌剧体裁的热衷和推崇上，产生了所谓"革命歌剧"这种体裁，后来就出现了西蒙·梅耶尔和梅耶贝尔的那些前所未见的豪华歌剧，其中舞台效果大大超过了音乐本身的质量。在梅雨尔、格莱特里、甚至凯鲁比尼的那些"革命"歌剧中，通过斗争得到解放成为一个固定的公式，它以各种变体的方式反复出现。就连贝多芬的歌剧《费德里奥》也还没有摆脱这种公式。铜管乐器占据优势是当时的一种很典型的现象，它在结构上、语言上都比较简单；特别流行的是各种标题性的序曲和交响曲，它们对听众产生的作用与其说是体现在它的音乐语言的价值上，还不如说是体现在它的宏大的交响和思想价值上。音乐趣味转变的另一个结果（它延续了几代人的时间）是易于接受的娱乐性音乐的产生和广泛流行；这种音乐体裁在奥地利的代表是约翰·施特劳斯的轻歌剧与华尔兹舞曲，在法国的代表则是奥芬巴赫的轻歌剧。

由于历史的距离，对于我们来说已经显得有些不大清晰的这个转折，毫无疑问是市民阶级成了整个音乐文化的保护人的结果，这种情况甚至在波旁王朝复辟时期也没有发生变化。但是我认为在二百年后的今天看来，法国革命在音乐文化领城中最大的成就是在普通的学校中群众性的世俗音乐教育的开创，以及在这个基础上音乐出版事业的兴盛。这一切都对在文化上正在成熟的市民阶级音乐意识的转变产生了决定性的影响。

在苏联，1917年十月革命后的这种转折要强烈得多，而这个转折和对音乐的两种接受态度之间的冲突所产生的结果我们在几

十年来的苏联音乐文化中都可以感受得到。夺取了政权的工人农民阶级在第一次世界大战前的沙皇俄国没有任何可能去接触专业艺术音乐。正像苏联的第一任文化部长阿那托尔·卢那恰尔斯基所写道的，“在某种程度上这个阶级在文化方面一无所有”。① 过去时代已有的专业音乐的倾向与取得了胜利的人民群众的欣赏立场之间的冲突是异常尖锐的，正像卢那恰尔斯基所说的，“特别是在这样一个到处都是农村的国家中”。取得了胜利的无产阶级的审美要求是早在十月革命胜利之前就已形成了的。革命赋予新的艺术保护人一种权力，它要求建立一种远远不同于在1917年以前的俄国所能见到的那种音乐文化。在过去的俄罗斯帝国中掌握过政权的阶级如今在音乐文化方面表现出一种优越感，正是这种优越感导致了一个根本性的冲突，即两种完全不同的音乐意识之间以及两种完全不同的音乐欣赏态度之间的冲突。这个冲突的机制在当时作曲家们的创作中导致了以下后果：或是完全听任所谓无产阶级的需要和要求，去尝试创造纯粹的、新的“无产阶级的”音乐文化；或是继续创作旧风格的音乐作品，然后把“它们放到抽屉中去”而不指望这些作品获得新消费者们的承认；或是像列宁格勒的阿斯姆(ASM)② 那样，一些作曲家们组成一个集团，以维护一种在音乐手段方面具有“探索性”的新的音乐倾向。

在十月革命后的二、三十年代，冲突表现为要求创作出这样的作品：它们比较简单，易于接受，主要是同具有现实政治内容的歌词紧密结合在一起的“群众歌曲”，这些音乐作品必须能为广

① A·卢那恰尔斯基：《在音乐世界中》，见《艺术教育原理》第180页，莫斯科，1958年版。

② 即现代音乐协会。

大工农群众所接受，反对运用大型的、复杂的音乐语言、音乐结构和音乐演奏手段。聚集在所谓拉普姆(RAPM)①这个集团内的那些作曲家们所代表的正是这样一种思想体系。与此同时，还曾活跃着一个革命知识分子的集团，他们渴望着把革命的内容同具有革新性质的现代音乐手段结合起来，但是他们在当时的美学争论中没有提出自己的纲领。这个集团就是以肖斯塔科维奇为代表的活跃于列宁格勒的现代音乐协会。这个集团后来在一些作曲家们的压力下妥协了，这些作曲家们把满足无产阶级现实的音乐需要作为自己的主要目的。对新的听众起引导作用的是对音乐的社会功能的追求，而不是对音乐的美学价值的追求。

在"音乐与十月革命"这个问题的背后隐藏着一系列复杂的问题：新的听众对他们面前的音乐的不理解问题，对同过去时代中产生的音乐之间的关系问题，特别是同当时出现的最新的音乐之间的关系问题，这种音乐中所追求的那种革新倾向是这些新的、不大通晓音乐的听众们所完全无法接受的。此外还隐藏着这样一些问题：在新的社会条件下，旧知识分子的创作的作用问题，旧的音乐机构对新听众、特别是对苏联音乐的新的发展方向的作用问题。同这一切相联系的有新的音乐机构问题，新的音乐社会功能问题，有这些功能已超越纯粹的审美目的而担负着意识形态宣传的任务。"在革命后的时期中年轻的苏维埃国家的文化应该是什么样的?"，这个问题曾经成为几十年当中尖锐争论的中心；在某一时期它导致了对苏联一些作曲家们的谴责（如肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫，以及其他许多人）。1929年以前卢那恰尔斯基掌握的文化政策是明智的，在这期间世界音乐的传统曲目在音乐会

① 即俄国无产阶级音乐家协会。

生活中没有被拒绝；大型的、复杂的形式在创作中没有被禁止；“无产阶级文化”的正统口号没有被实现。在三十年代出现了对这个年轻国家的音乐文化的进行的简单幼稚的批判；这种意识形态方面的过火行为一直到后来的1937年和1948年还有回响。

也正是在这个三十年代，开始了音乐文化的大众化过程。这体现在：这时期成立了许多管弦乐团、歌剧院、合唱团；音乐爱好者的活动蓬勃发展；国民教育中音乐课程得到加强；开始教育新一代人尊重过去时代所创造的一切音乐文化财富。

这个阶级对在前一个稳定的文化发展时期中所形成的音乐文化若要有一个成熟的理解，就需要一个漫长的转变过程。关于两种完全不同的欣赏态度、接受可能性、音乐意识之间的冲突的根源，我们在上文中已经尝试着进行了概括。这是两种音乐意识的接触点：一种是由被推翻的阶级为自身的利益所创造的；另一种则是新阶级所特有的，这种音乐意识生长于过去的条件之下，在那时它没有任何可能去接受在广阔的音乐历史中所形成的那些复杂的音乐现象。卢那恰尔斯基已经看到了这种情况，他在革命后不久曾写道：“在剧烈的转折时期中，占有丰富的艺术手段的、在社会中占有统治地位的、在较大程度上强调自己的精神生活的那个阶级退出了；……而另一个新的阶级走到前面来了；在这种条件下，艺术世界必定要发生摇动，它的某些创作家们必定要经历一场剧烈的、有害的风暴……”① 因此，工农革命必定在取得政权后的初期对那些与他们的思维方式格格不入的音乐文化因素和现象进行淘汰。正是由于这个原因他们砍去了大型的、具有复杂的

---

① 卢那恰尔斯基：《艺术论文集》，第470——471页，莫斯科，1941年版。

形式和体裁的音乐会曲目，也是由于这个原因，他们坚决地反对这个时期在未曾发生革命的那些国家中出现的音乐革新倾向。在这里我们不想对这些新的态度本身进行评价，而只想指出这样一个事实：即在革命后最初的一些年代里必定是另一种类型的音乐意识占统治地位，音乐所要完成的功能发生变化，这种功能不仅是审美形式的功能了。1917年的转折之后，无产阶级的音乐意识成长了，过去对复杂音乐现象采取摒弃态度的那种意识逐渐在改变，而这个过程大约经历了两代人的时间。人们得以在新的条件下得到成长，受到教育，他们的音乐修养和欣赏趣味有了提高的可能。但是，两种不同的欣赏态度之间存在冲突的痕迹，我们仍然可以在很长一个时期的苏联音乐中看到。这表现在对苏联杰出作曲家们的多次批判和1948年日丹诺夫的几次讲话中；也表现在对苏联青年作曲家们探索活动的阻止和对资本主义国家音乐的一切先锋潮流的排斥中。这使得苏联作曲家们在选择音乐结构手段时更注意的是广阔的苏联社会的接受，而不是对新的音乐语言的探索。

正像我们已指出过的，在苏联，对音乐生活的普遍性的关心，对最广泛的社会群体参与音乐生活的重视体现在大量交响乐团、歌剧院、合唱团、训练班、音乐爱好者团体的成立以及国民教育中音乐课程的普遍加强之中。这些新的社会音乐教育条件提高了社会的音乐欣赏水平，并正在填平着就在半个世纪以前将无产阶级和知识分子在音乐接受能力上隔离开的那条鸿沟。这种转变，在任何情况下都不可能在亲手夺取革命胜利那一代人中实现，他们的音乐意识具有自己的阶级的局限性。

正与在二百年前的情况相似，在苏联，我们首先看到的是：

政治性群众歌曲的优势，合唱的优势，对音乐的民族性和思想标题内容的重视，对复杂风格的回避，对歌剧体裁的突出，对民间音乐的推崇，对演奏技艺的作用的强调等等。这一切都由于苏维埃国家的多民族性而显得复杂化了；在苏联，每一个民族，特别是苏联东方民族，都具有与斯拉夫民族完全不同的文化传统，这些民族都是在各自文化的不同发展阶段中成长起来的。

正如我们所看到的，在音乐文化上产生冲突的这个阶段，作为社会转折的一种结果，具有必然性，这种必然性来源于心理学——社会学规律的作用，它是在结构上、类型上都不相同的两种音乐接受之间尖锐冲突的结果。反映在创作中的两种不同类型的社会意识形态也在这里起着作用。这种冲突的解决是一个长期延续的历史过程。在新的社会存在条件下新的统治阶级随着音乐经验的扩展，它的音乐接受能力也正逐渐扩大，从而越出过去的民间音乐与群众歌曲的范围，面向音乐文化的一切现象，包括专业性艺术音乐的一切现象。

对以上谈到的这个规律性的论证向我们解释了半个世纪以来苏联音乐文化中发生的许多现象。这个规律是这样一种事实造成的：即在阶级社会中的各个不同社会群体都各自具有不同类型的音乐文化。这种情况在社会主义社会中也不同程度地存在。任何社会革命都不可能完全取消把社会按不同的音乐消费划分为各个群体的现象。妨碍接受各种专业性艺术音乐的外部条件可以消除，但却不能消除各个社会群体中人们的不同的先天的、也即生理的条件，以及他们在音乐方面的不同的优势和需求。这是一个期待由所有具有不同社会制度的国家中的音乐社会学来解决的课题。欧洲历史中的社会转折是一个复杂的、持续很长时间的历史

现象。那些革命过程本身是在不同阶段中完成的。我们可以在整个19世纪中看到法国大革命的结果；同样地，1917年也不是俄国十月革命的结束年份。但是，我们所关心的问题是存在于后来发生的一切音乐文化转折中的那些基本因素，是在这两个转折时期中起着相似作用的机制。

我们可以将以上的论述做一个概括：在社会变革之后发生的音乐文化的转折，与其说是作曲家们思想体系变化的结果，还不如说是占有统治地位的音乐接受类型的变化的结果，这种变化来源于以下事实：新的社会阶级具有源于其社会存在条件的自己的音乐意识，这个阶级要求音乐去接受它自己的优势地位和价值标准。将各种不同类型的音乐接受之间的距离拉平，这是在新的条件下对新一代人进行音乐教育的目标，它使所有的人们都有可能去领会音乐文化中那些最有价值的东西。而在这之前却常常存在着一种幼稚的欣赏准则的压力，它既造成音乐接受者们之间的冲突，也造成作曲家们之间的冲突。每一个革命时期中的文化冲突都具有其必然性，而这种必然性则来源于音乐接受的规律性。

在艺术中不允许存在完全是纯个人活动意义上那种专横的决定或命令。可以说，被提供给一切当时产生的音乐作品的是整个社会群体所具有的那种普遍的音乐意识。音乐接受和听觉习惯的自然规律性为理解人们对艺术作品的欣赏活动提供了一个粗略的线索。每一种艺术都要求在自己这个社会群体范围内得到社会承认，否则它就无法“生存”，无法被演出和欣赏。在革命的历史时期，问题只在于是哪个社会群体提供这种承认，并决定艺术的发展和变革的方向。在革命后的初期，代表这个社会群体的是刚刚取得政权的阶级，而一般说来，这个阶级的音乐素养要低一些。

因此，这一切都说明，属于心理学——社会学领域的有关音乐接受的规律的研究有可能从自己这个方面使音乐历史中某些看来非常复杂的千头万绪的那些过程得到解释。

附：

本书所选论文的来源

本书中包含的论文撰写于1968——1973年间。这部论文集中对论文选择的目的在于展示作者的世界观前提、她的历史主义同她在音乐美学领域的具体分析成果之间的联系。其中头三篇论文侧重于哲学方面；后四篇论文则侧重于美学和社会学之间的边缘讨论。

本书所选入的全部论文都曾在国外出版；其中有几篇也在波兰国内的专业刊物上发表过：

《论音乐的本质》，发表于《音乐》1968年第1期；德文版本(Uber das Wesen des Musikwerkes)发表于《音乐研究》1969年第4期。

《论音乐理解》，发表于《美学研究》第11卷，1974年；德文版本(Musik und Verstehen)，科伦，1973年。

《论音乐的价值》，只有德文版本(Über den wert in die Musik)发表于《音乐》第23卷第2期。

《音乐中的历史意识及其在现代音乐文化中的作用》，发表于《音乐》1972年第4期；英文版本(Historical Awareness of Music and its Role in Present-Day musical Culture)发表于《音乐美学音乐社会学国际评论》1973年第1期。本文原为作者在达姆施塔特举行的音乐学会议上所做的学术报告(1972年3月20日——24日)。

《作为音乐历史要素的音乐接受》发表于《音乐》1971年第3期；德文版本（Zur Theorie der musikalische Rezeption）发表于《音乐学文献》1974年第3期。

《音乐传统理论导论》只有德文版（Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik）发表于《音乐学文献》1971年第3期；英文版（Prolegomena to the Theory of musical Tradition）发表于《音乐美学音乐社会学国际评论》第1卷1970年第1期。

《音乐与革命》只有德文版本（Musik und Revolution）发表于《音乐美学音乐社会学国际评论》第5卷1974年第1期；本文原为作者在扎格莱布举行的联合国科教文组织的音乐会议上所做的学术报告。